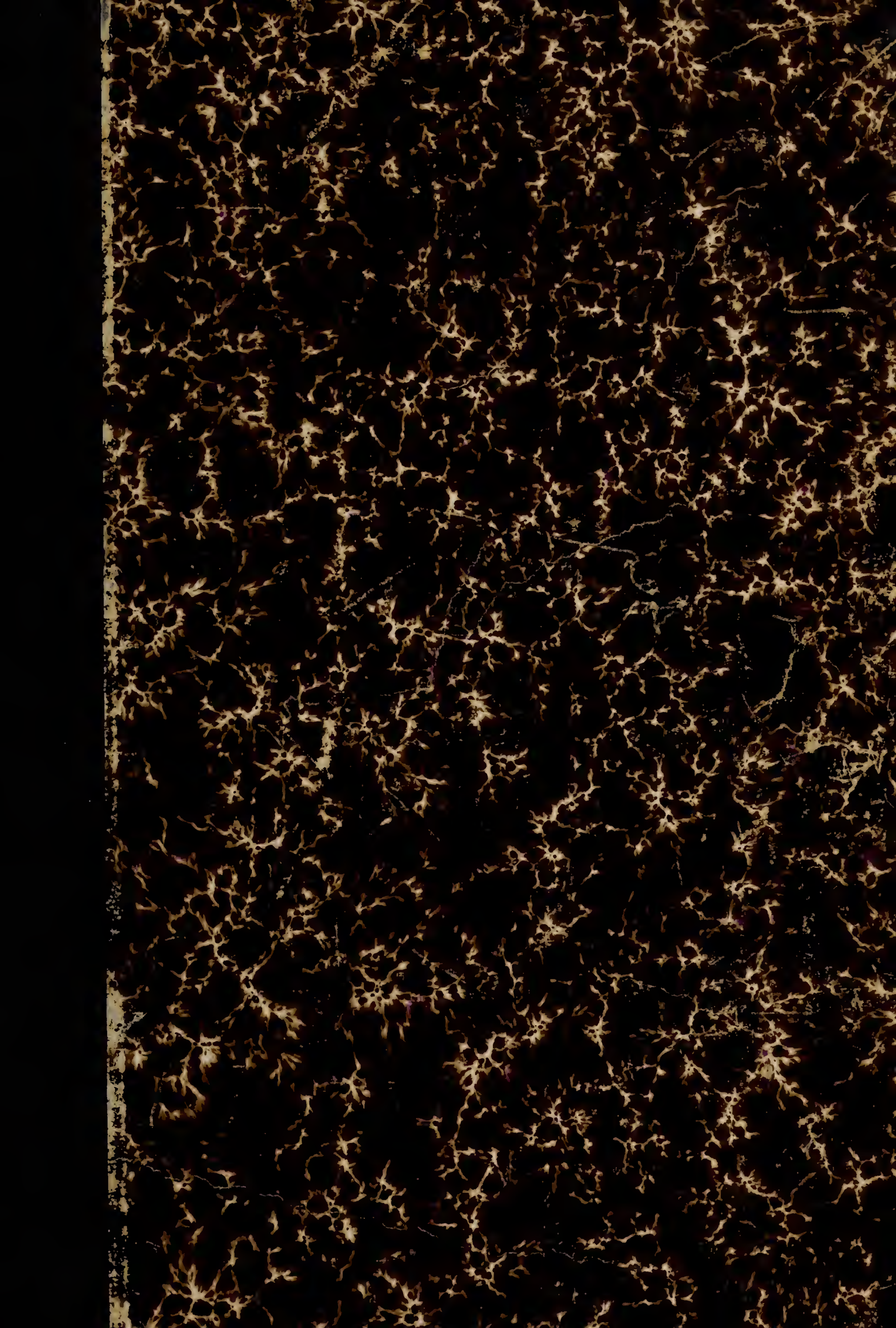
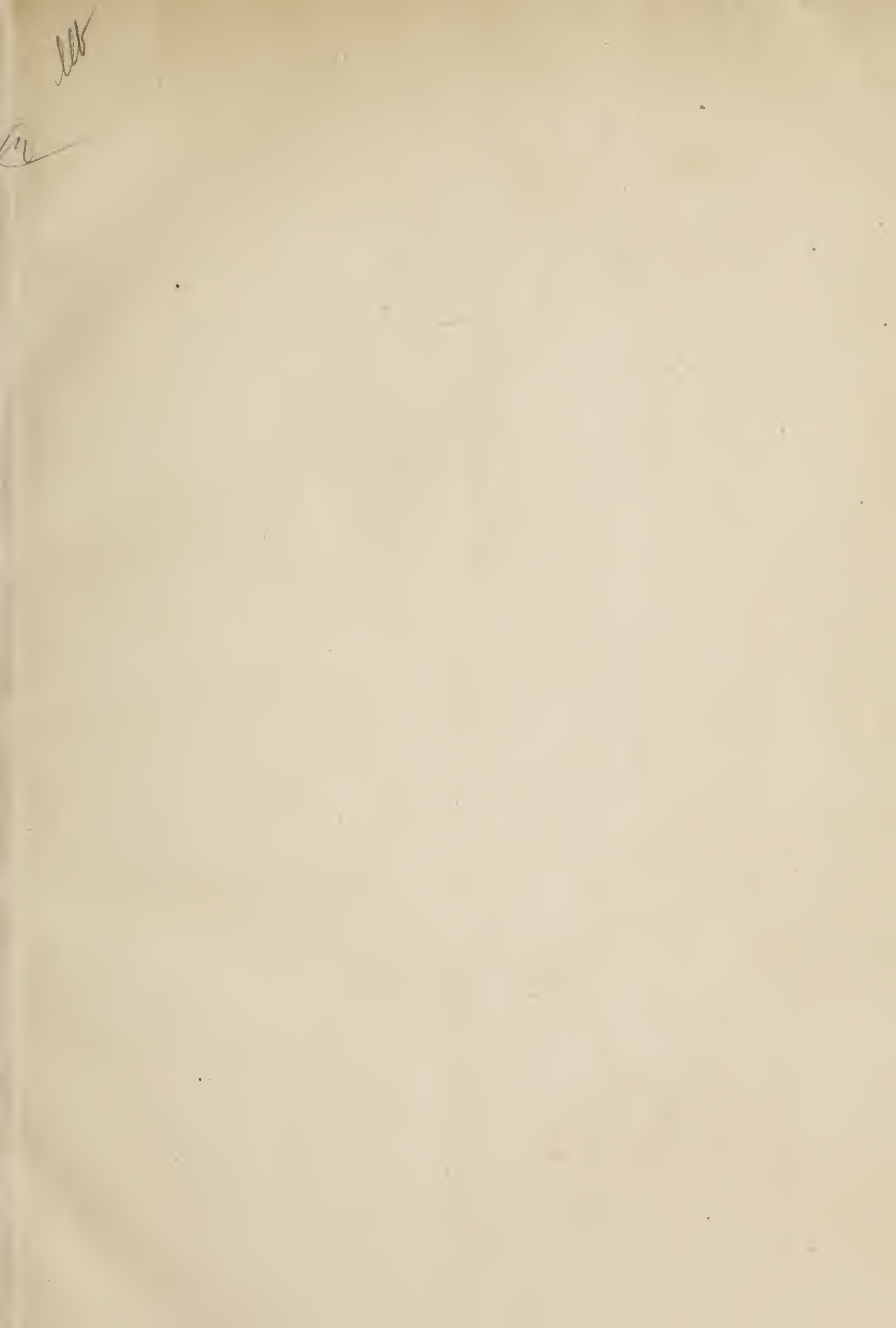
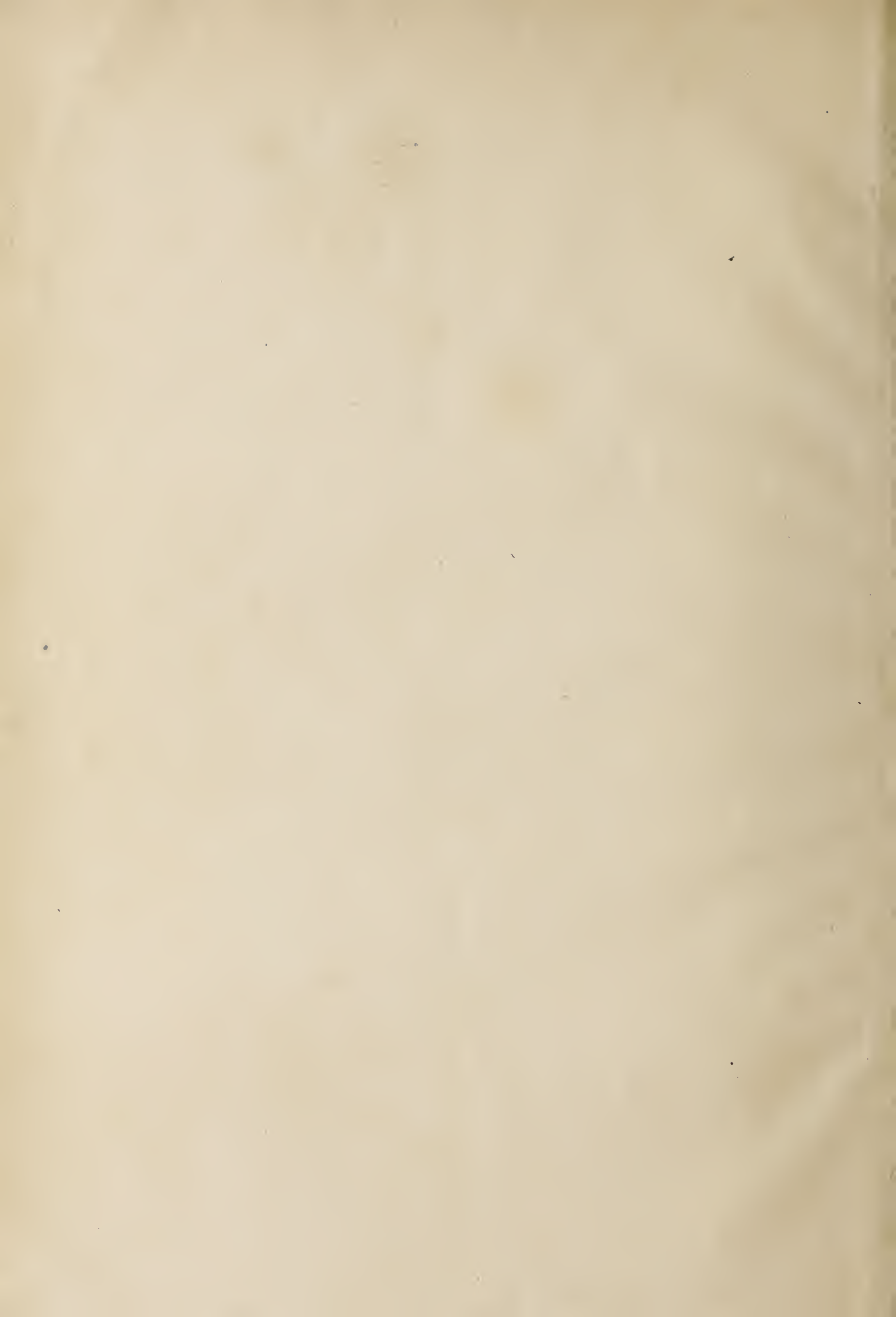






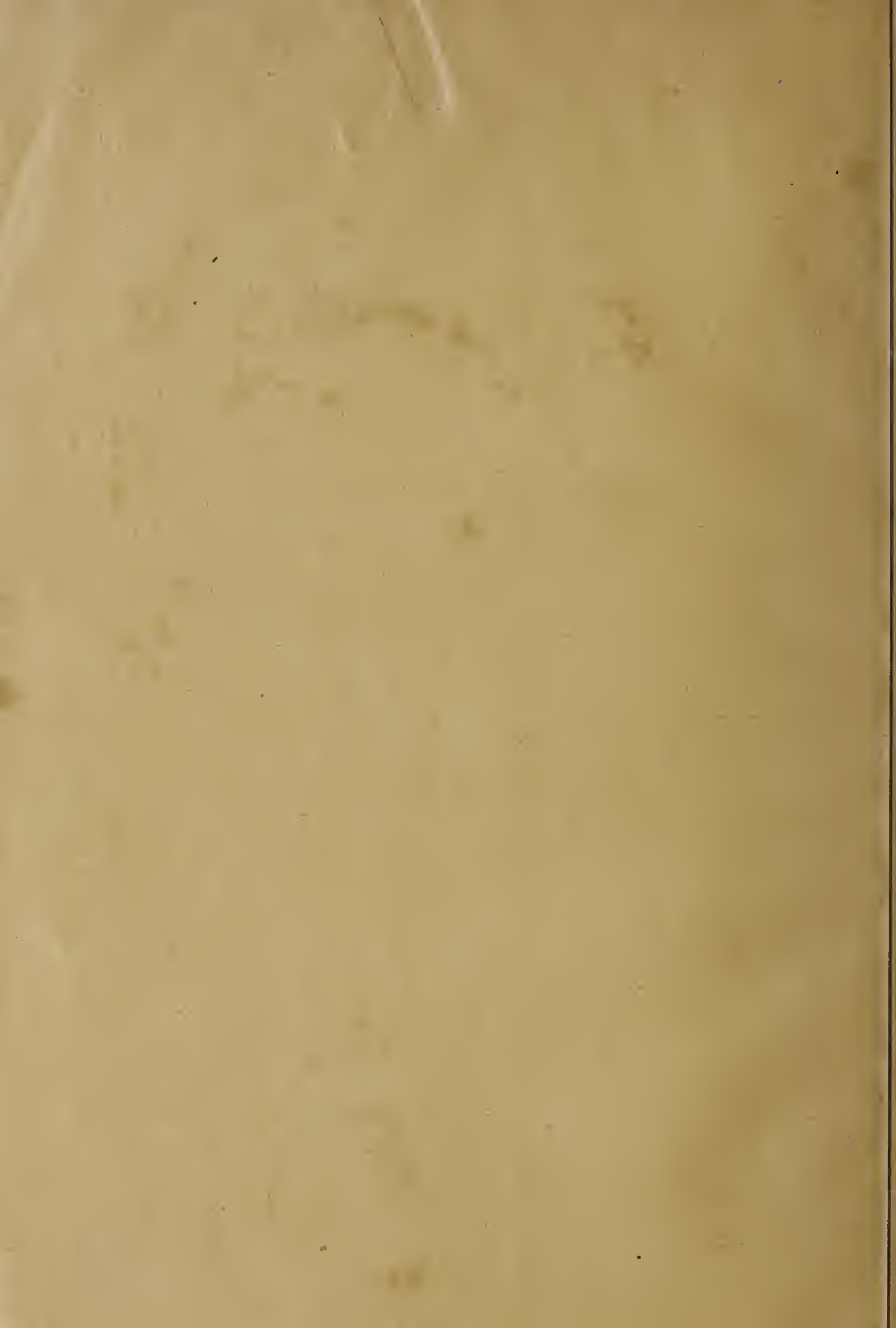
Herrn Prof. [illegible] zur freundl. Erinnerung an frohe Stunden in Rom der Verf.

Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst.

Von

Dr. Arthur Schneider.

Leipzig
Verlag von Wilhelm Engelmann
1886.



Geyer

Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst.

Von

Dr. Arthur Schneider.

Leipzig
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1886.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Johannes Overbeck

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

Inhalt.



Durch die Menge der in den letzten Jahren neu in den Kreis unserer Erkenntniß tretenden Werke der ältesten griechischen Kunst ist das Interesse an ihrer Entwickelung und im Anschluß hieran die Frage, in welchem Verhältnisse sie zu der Dichtung der Hellenen stehe, wieder besonders rege geworden. Man hat versucht der Entwickelung einzelner Typen in bestimmten Gegenden unter den verschiedenen Einflüssen nachzukommen, und es ist zum Theil gelungen, sie kennenzulernen, sie mit ältesten — uns aus genauer Beschreibung bekannten — Kunstwerken in Verbindung zu setzen und so den Weg zu finden zur „Geschichte der Bilder". Von zwei Seiten her kann dieser beschritten werden: entweder man beginnt mit den frühesten erhaltenen Typen und verfolgt ihre Weiterentwickelung, wie dies Löschcke angebahnt hat — oder wo das wegen mangelhaften Materials unmöglich ist, man benutzt spätere Bilder und sucht durch Abziehen dessen, was nach bestimmten kritischen Grundsätzen einer spätern Erweiterung angehört und durch Wiederherstellung dessen, was — wie der Vergleich verschiedener Darstellungen derselben Scene lehrt — in den einzelnen verloren gegangen ist, den ältesten Typus zu gewinnen, wie das Robert gethan hat.

Sicher haben beide Methoden einen wesentlichen Nutzen geschaffen und es ist nur zu wünschen, daß wir durch weitere Funde und Forschungen dieses Gebiet unseres Wissens erweitern möchten. An diese Methode der Erforschung der Kunstwerke knüpft sich eine weitere Untersuchung, welche die Frage neu zu beantworten sucht, welchen Antheil das rein technische Darstellungsvermögen und das allgemein im Volke lebendige Sagenbewußtsein einerseits, die bereits künstlerisch gestaltete Sage, die Dichtung andererseits an den uns theils in Beschreibungen, theils in Monumenten erhaltenen Darstellungen der bildenden Kunst gehabt haben. Man ist

bei der Untersuchung dieser Fragen in der letzten Zeit — im Gegensatze zu der früher geltenden Annahme — mehrfach geneigt gewesen, einen besonderen Nachdruck auf die zuerst genannten Factoren zu legen und während früher der Einfluß der Dichtungen auf die Darstellenden als ein ganz gewaltiger, beherrschender angesehen wurde, ist man so weit gegangen, ihn ganz zu leugnen und die gewissermaßen neu entdeckte Typenentwickelung als die bildliche Tradition allein bestimmend zu betrachten.

Wenn wir nun in der genauen Prüfung der im Kunsthandwerke und in der erst aufblühenden Kunst wirkenden technischen Beschränkungen nur einen Fortschritt zur wahren Erkenntniß der Dinge anerkennen und wenn wir dieser Methode Dank dafür schulden, daß sie uns von manchem Vorurtheile einer befangenen, modernen Anschauung befreit hat, so ist doch vielleicht nach der anderen Seite zum Theile über das Ziel hinausgeschossen worden, und während die ersten Forscher dieser Richtung sorglich wägend vorgegangen sind, hat sich eine Anschauung Bahn gebrochen, welche die berechtigte Skepsis gegenüber dem Einfluß der Dichtung bis zur äußersten Grenze, ja, wie ich glaube, über dieselbe hinaus ausgedehnt hat. So ist, ausgehend von Löschckes[1]) und Heydemanns[2]) Ansichten, zuerst gemäßigt von Luckenbach[3]) und Furtwängler[4]), dann bestimmter von J. Harrison[5]) und Paul Jonas Meier[6]) gewissermaßen ein Schulprogramm aufgestellt worden, welchem den schärfsten Ausdruck Milchhöfer verleiht, wenn er in seinem so verdienstlichen Buche über die Entwickelung der ältesten Kunst in Griechenland[7]) mit der größten Sicherheit die Behauptung aufstellt, „daß die antiken Bildner vor der Litteraturepoche des fünften attischen Jahrhunderts niemals einen Stoff

---

[1]) Besonders in „Archäologische Miscellen. Dorpater Programm 1880. S. 5 u. 6.“ „Ich glaube nicht, daß sich aus unserem Denkmälervorrat der Beweis erbringen läßt, daß ein schwarzfiguriger oder gar ein korinthischer Vasenmaler Ilias und Odyssee gelesen oder gehört habe.“

[2]) Commentationes in honorem Mommseni. S. 163. Heroisirte Genrebilder auf bemalten Vasen.

[3]) Jahrbücher für classische Philologie. 11. Supplementband S. 493.

[4]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 17.

[5]) Journal of Hellenic studies. p. 248—65 Monuments relating to the Odyssey.

[6]) N. Rhein. Mus. 37. S. 343 ff. „Das Schema der Zweikämpfe auf den älteren griechischen Vasenbildern.

[7]) Die Anfänge der Kunst in Griechenland S. 163. Anm. 1.

lediglich auf Anregung eines Dichtwerkes hin componirt haben." Allein das sind Aufstellungen, welche so tief in die Auffassung von der ältesten Kunst einschneiden, daß es nicht unberechtigt scheinen wird, sie, bevor sie — unwiderlegt — als gesicherte Resultate gelten, noch einmal einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.[1])

Wenn wir der Frage, in welchem Verhältnisse Dichtung und älteste Kunst zu einander stehen, nahetreten wollen, so kann es nicht allein unsere Pflicht sein, zu versuchen an den Monumenten eine Einwirkung der ersteren in mehr oder weniger Fällen festzustellen, sondern wir müssen zuvor die Principien klarlegen, welche uns bei der Entscheidung, ob ein Einfluß stattgefunden habe, leiten sollen. — Wir deuteten schon an, daß die berechtigte und unberechtigte Skepsis gegenüber der früher geltenden Ansicht von dem bedeutenden Einflusse der Dichtung hervorgerufen wurde durch die erweiterte Erkenntniß der Entstehung der Bilder d. h. der Zusammenstellung der Figurenschemata. Es wurde erkannt, daß durch diese Zusammenstellung Handlungen geschaffen wurden, welche sehr abhängig von dem Können der Darstellenden waren. Löschcke besonders zeigte, daß man aus rein technischen Gründen bestimmte Ereignisse mit Vorliebe darstellte, wie — aus gleichem Grunde — sogar gewisse Verbindungen verschiedener Scenen typisch wiederkehren.[2]) Weiter wurde erkannt, daß sich häufig an rein menschlichen Handlungen die Technik[3]) zuerst entwickelte, daß man sehr ähnliche Schemata zur Darstellung verschiedener Handlungen verwenden mußte und so trat die Frage auf, ob nicht manches als mythisch angesprochen werde, was als rein menschlich vom Bildner gedacht sei. Gestützt wurde diese Annahme scheinbar durch die Auffindung von Darstellungen, welche — selbst offenbar dem Alltagsleben entnommen — den für mythologisch erklärten bis auf einige, scheinbar unbedeutende, Charakteristika völlig glichen, obwohl eine unmittelbare Abhängigkeit nicht zu erweisen war.[4]) Die Frage mußte entschieden werden: Wodurch vermag der hocharchaische Künstler die all-

---

[1]) Gelegentlich hat Bemerkungen hierzu gegeben Robert, Bild und Lied. Nachträge zu S. 128. S. 250/51. und Bolte, de monumentis ad Odysseam pertinentibus.

[2]) Löschcke, Dorpater Programm. Ueber die Reliefs der altspartanischen Basis S. 4.

[3]) Natürlich nicht ausschließlich (Furtw. Dornauszieher S. 13—18) sondern (Löschcke A. Z. 1876. S. 116) nur sehr häufig. Luckenbach a. a. O. S. 535.

[4]) Vergl. Anm. 2 und dazu Milchhöfer. Mitth. IV. S. 172, näher besprochen im Text S. 104/5 hierzu Robert, B. u. L. S. 58.

gemeinen Darstellungen des Menschenlebens derart zu specialisiren, daß wir überzeugt sind, eine mythologische Scene erkennen zu dürfen? Neben den unzweifelhaft nur im Märchen, im Mythus möglichen Handlungen geht eine Reihe von Darstellungen her, welche ebenso Erlebtes, wie Erdichtetes geben können, und wenn auch ein Theil derselben dadurch als sagenhaft kenntlich wird, daß die Geschlechter aus ihrem gewohnten Wirkungskreise heraustreten,[1]) daß ganz außergewöhnliche Handlungen[2]) vorgeführt werden, wenn ferner stehende Attribute eine weitere Gruppe aussondern, so bleibt noch ein bedeutender Rest, wo eine Entscheidung schwierig erscheint. Hier gilt als maßgebend, daß ähnliche Gruppirung, dieselben oder doch gleichartige Personen auf künstlerisch von einander unabhängigen Darstellungen in gleicher Handlung, daß sicher mythische Vorstellungen an demselben Kunstwerke vorkommen, daß sich Scenen desselben Kunstwerkes entsprechen, daß die Benennung zeigt, daß an gewisse mythische Personen gedacht wird. — Allein, wenn damit schon die Absicht des Malers deutlich wird, uns an Mythisches zu erinnern, seiner Darstellung (z. B. durch „Namensbeischriften von gutem Klang")[3]) mehr Individualität, mehr Glanz zu verleihen, so ist durchaus noch nicht gesagt, daß die Handlung eine der Dichtung entsprechende, von ihr hervorgerufene sei, wie dies einige der von Heydemann[4]) angeführten Beispiele zeigen, vielmehr treten hier die Begriffe des „heroisirten Genre=

---

[1]) Z. B. Athenageburt, bewaffnete Frauen, Frauen bei gefährlicher Jagd oder im Ringkampfe mit Männern, wie Gerhard a. gr. V. III. CLXXII, CCXXXVII.

[2]) Z. B. frevler Mord am Altar der Götter, Palladienraub u. dgl.

[3]) Jahn, Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs zu München. Einleitung CXXI.

[4]) Büchse des Chares Arch. Zeit. 1864 t. CLXXXIV, Dodwells Gefäß Müller=Wieseler Denk. d. a. K. I. 3. n. 18. (Inschriften Jahns Vasenkatalog tf. V. 211), Teller aus Phaleron', Stephani C. R. 1864. S. 81. Heydemann, Griech. Vasenbilder VI. 4 u. s. w. Was das erste Beispiel betrifft, so ist die Kenntniß der Sage nicht ausgeschlossen, vielmehr kommt es dem Künstler darauf an die berühmten Helden des ilischen Krieges auf ihren sagenberühmten Rossen — natürlich als Gegner gruppirt — darzustellen, wobei nicht hindert, daß Protesilaos und Mennon gleichzeitig erscheinen (Furtwängler, Dornauszieher S. 17). Ebenso stellte der Maler in dem dritten Beispiele Personen zusammen, welche so nie gruppirt erscheinen konnten, um die gewohnte Darstellung, des Abschiedes des Kriegers von Weib, Eltern und Kind unverändert beibehalten zu können. Luckenbach a. a. O. S. 542. Bei der Darstellung des Dodwell'schen Gefäßes können wir wenigstens keine uns bekannte mythische Jagd als Grundlage angeben (Stephani C. R. 1867. S. 69. Furtwängler a. a. O.)

bildes" und des „allgemeinen Sagenbewußtseins" in die Untersuchung ein. Es gilt also, Stellung zu nehmen zu der Frage: Wodurch können wir feststellen, daß einer Darstellung allgemeines oder dichterisch gestaltetes Sagenbewußtsein zu Grunde liegt?

Luckenbach,[1]) welcher zuletzt diese Frage umfassend behandelt hat, fordert von Kunstwerken, welche sich auf die Poesie gründen, genauen Anschluß an die Sage auch in Einzelheiten — und darin ist in der That ein sicheres Kriterium zu erkennen. Jedoch dieses allein reicht durchaus nicht in allen Fällen aus, besonders wenn wir erwägen, daß räumliche und technische Schwierigkeiten den Bildner z. Th. bestimmten zu ändern, wegzunehmen und hinzuzusetzen, obwohl er die dichterische Gestaltung der Sage — so gut er eben es konnte — zu geben suchte. Wir müssen also ein zweites, minder äußerliches, Merkmal auffinden, welches uns weiterzuführen vermag, wenn uns das erste verläßt. Wir finden es, wenn wir erwägen, welche Gründe für den archaischen Künstler bei der Wahl des Darzustellenden bestimmend waren.

Zuerst waren es technische; sein Kunstvermögen ist seine Schranke, die sich nur langsam erweitert; aber über ihnen schweben geistige, welche sich dahin zusammenfassen lassen: der Künstler will interessiren, will erzählen; dazu wählt er Begebenheiten, welche ihm und Anderen lieb geworden sind, und diese zerfallen in zwei Klassen, erstens diejenigen, welche im ganzen Sagencomplexe, den er gewiß als Ganzes aufzufassen vermochte, von hervorragender Bedeutung waren, zweitens die, welche nur einer besonders schönen und bedeutenden Darstellung in der Dichtung eine große Popularität verdankten, sei es in ganz Griechenland, sei es in bestimmten Gegenden, welche zu den auftretenden Personen in besonders innigem Verhältnisse standen.

Die erste Klasse ist diejenige, welche Brunn[2]) im Auge hat, wenn er von den Kern- und Knotenpunkten der Sage und ihrem Einfluß auf die bildende Kunst spricht, wenn er die gesammte troische Sage gewissermaßen als ein zusammenhängendes Ganzes behandelt und die Spitzen jener gewaltigen Handlung zu einander in Beziehung setzt, gleichviel, ob sie in derselben Dichtung liegen oder nicht. Hier kommt es nicht darauf

---

[1]) Z. B. a. a. O. S. 512.

[2]) Berichte der bayr. Akad. d. Wissenschaften 1880. S. 167 f. 186 f. (troische Miscellen 3.)

an, ob die Gesänge, welche uns die Kunde von Trojas Fall übermitteln, einzeln entstanden sind oder nicht, sondern darauf, daß sie unter dem Zwange einer vorliegenden Sage gebildet wurden, mit deren Gestaltung sie rechnen mußten und in diesem Sinne glaube ich seine Forderungen auffassen zu sollen, welche Robert[1]) so großen Anstoß gaben, weil er an das Entstehen der Sage aus selbständigen Liedern in erster Linie dachte. Dieser „Knotenpunkte" bemächtigte sich die Dichtung und stellte sie — da sie zur Achse der poetischen Handlung wurden, glänzend und ausführlich dar, und hier ist die Frage, ob die bildende Kunst sich an die individuelle dichterische Gestaltung der Sage anschloß, soweit ihr das die Gesetze ihres Schaffens und ihr Können erlaubten, oder ob sie lediglich durch die beiden letzten Rücksichten geleitet die Sage unmittelbar benutzte, nach dem Luckenbachschen Kriterium von Fall zu Fall zu entscheiden: ganz anders liegen die Verhältnisse bei unserer zweiten Klasse.

Beim Ausgestalten der Sage bedarf der Dichter gewisser Personen, welche an sich keine mythologische Bedeutung haben, mit denen er freier schalten und walten kann, als mit den von bestimmten Sagen umsponnenen Heldengestalten, welche er heranziehen kann, um irgend eine Wirkung zu erzielen und fallen lassen kann, wenn er ihrer nicht mehr bedarf, ohne sich mit irgend welchen Volksanschauungen abfinden zu müssen. Ebenso bedarf er gewisser Scenen, um an ihnen den Charakter seiner Helden darstellen zu können, Scenen, welche für die Weiterentwickelung der Handlung, für den Sagenstoff an sich gleichgiltig sind. Endlich muß er gewisse Vorstellungen von der gesellschaftlichen Stellung gewisser — z. Th. untergeordneter — Personen, z. B. von Herolden, Lenkern der Gespanne der einzelnen Helden u. dgl. um der Oekonomie seiner Dichtung willen im Hörer zu erwecken und zu erhalten verstehen: Das ist die schöpferische, ausgestaltende Arbeit des betreffenden Dichters, das ist *sein* unbestreitbares Eigenthum und wer *diese* Begriffe und Scenen, jene geprägten Typen verwendet, der verwendet sie auf *Anregung des Dichters*, aus seiner *Dichtung* heraus. Ein Dichter hat des Euphorbos Gestalt geschaffen — mögen sie andere übernommen haben oder nicht. Und wiederum, nur ein *Dichter* brauchte und erfand ein Mittel, die auf günstigen Wind harrenden Griechen die schleichende Zeit mit Würfelspiel tödten zu lassen.[2])

[1]) Bild und Lied S. 106, 114 besonders 122 f. Anm. 56.

[2]) Vgl. Eingang der Kyprien S. 110.

Finden wir also auf Kunstwerken Personen, Scenen, Anschauungen verwendet, welche für die Gestaltung der Sage, für ihre großen Züge nebensächlich, gleichgiltig sind, so haben wir gerade in ihnen Monumente zu erblicken, welche nur der Dichtung, einer Dichtung, ihre Entstehung verdanken. Dieser Gesichtspunkt verdient aber um so mehr hervorgehoben zu werden, als gerade er uns lehrt, daß das Zusammentreffen der Gestaltung der Sage von Dichtung und bildender Kunst kein zufälliges, sondern ein in der Abhängigkeit der einen von der anderen begründetes Verhältniß ist. Wenn sich schließlich auf demselben Kunstwerke (z. B. als Revers und Avers) Darstellungen zu einander in Beziehung gesetzt finden, welche die Dichtung zur gegenseitigen Hebung benutzt oder in anderer Weise verbindet, so werden wir auch hierin dem Dichter die Erfindung zuzuschreiben geneigt sein.

Da das Material, welches wir zu bearbeiten haben, ein aus zwei durchaus verschiedenen Theilen zusammengesetztes ist, da wir in einem Falle voll erhaltene Epen, im anderen nur kärgliche Fragmente und dürre Excerpte zur Controlirung des Verhältnisses zwischen bildender Kunst und Dichtung verwenden können, so ist nöthig für den zweiten Fall andere Kriterien aufzusuchen, da die beim ersten angewendeten uns verlassen, sobald wir von den Einzelheiten der dichterischen Behandlung nicht genau unterrichtet sind, diese vielmehr zum Theil gerade aus den Bildern selbst erschließen müssen.

Hier ist vor allem darauf zu achten, daß man nur sehr selten aus einer einzigen Darstellung — es sei denn, daß sie besonders prägnant scheint — die Gestaltung einer Sage in der Dichtung erkennen kann, daß es vielmehr nöthig ist, bei einer Reihe von Darstellungen derselben Scene das Individuelle abzuziehen und den Kern, den Archetypus zu construiren, alsdann, ohne sich von den willkürlichen Abweichungen beirren zu lassen, zu untersuchen, wie dieser sich zum Epos verhält. Nahezu zur Sicherheit wird aber die Abhängigkeit vom Epos dann, wenn verschiedene Momente derselben Handlung folgerichtig auf verschiedenen Denkmälern erscheinen, da alsdann nicht ein einmal erfundener Typus die übrigen Darstellungen nach sich gezogen haben kann, diese vielmehr der Ausfluß einer beherrschenden dichterischen Gestaltung sein müssen.

Wenn wir nun versucht haben, die wesentlichen Gesichtspunkte für unsere Beurtheilung der Monumente aufzustellen, so dürfen wir uns nicht verhehlen, daß Fälle eintreten werden, in denen sie zur Entscheidung

der Frage nach der Abhängigkeit der Bilder von den Dichtungen, nicht genügen, daß ganz specifisch charakteristische Züge nicht vorhanden sind, daß das Interesse der Darstellbarkeit, der Zwang des Raumes u. s. w. Aenderungen hervorgerufen haben, welche eine sichere Bestimmung nicht zulassen. Dürfen wir alle derartigen Darstellungen als vom Dichter unabhängig aus dem allgemeinen Sagenbewußtsein entsprungen ansehen? Ich glaube, wir dürfen es nicht; vielmehr rechtfertigen die sicher als vom Epos abhängig erkannten Bildwerke die Vermuthung, daß noch andere auf die Dichtung zurückgehen, von denen wir dies nur nicht mit gleicher Bestimmmtheit erkennen können. Auch unter diesen ergeben sich noch Abstufungen, so daß im ganzen die Denkmäler in drei Klassen zu scheiden sind:

1. solche, welche sicher vom Epos abhängig sind,
2. solche, deren Abhängigkeit möglich aber nicht unbedingt erweislich ist,
3. solche, die in wesentlichen Punkten vom Epos abweichen.

Für die erste Klasse haben wir die Kriterien gegeben. In die zweite werden alle diejenigen Denkmäler zu stellen sein — und es ist die überwiegende Anzahl —, welche in keinem wesentlichen Punkte vom Epos abweichend, uns nicht zwingen, eine besondere Quelle zu suchen — aber doch die für die erste Klasse gestellten Forderungen nicht voll erfüllen. In die dritte Klasse werden alle fallen, welche einen uns nicht bekannten Mythus oder einen bekannten in unbekannter Form oder endlich bloße Zusammenstellungen von Heldennamen u. dgl. geben; sie sollen nur herangezogen werden, soweit sie von irgend einer Seite als Beweismaterial in dem oder jenen Sinne verwendet worden sind.

Es bleibt übrig, noch in einigen Worten die Grenzen anzudeuten, welche unserer Untersuchung gezogen worden sind, und ihre Berechtigung darzulegen. Da die Frage der Abhängigkeit vom Kunstvermögen für die archaische Kunst natürlich am brennendsten ist, so war es methodisch nöthig, gerade in dieser Kunstepoche den Einfluß des Technischen gegen den des Geistigen abzuwägen. Andrerseits glaube ich, daß zur Controle des Einflusses des E p o s zunächst nur die Denkmäler herangezogen werden dürfen, welche entweder selbst oder doch ihren Originalen nach vor der von Milchhöfer gezogenen Linie „der Litteraturepoche des fünften attischen Jahrhunderts“ liegen, da sonst leicht Unsicherheit in die Forschung kommen wird. Ich habe mich daher bei Besprechung der Vasen

— derjenigen Denkmälerklasse, welche den weitaus bedeutendsten Raum einnehmen wird — auf die schwarzfigurigen beschränkt, da sie entweder selbst oder ihren — absichtlich nachgeahmten Vorbildern nach — innerhalb unserer Periode liegen.[1]) Rothfigurige Vasen habe ich nur ausnahmsweise benutzt, um den Typus einer Darstellung, welcher in ihnen und schwarzfigurigen etwa gleichartig ist, festzustellen. Ich bin mir dabei wohl bewußt, daß durch die Benutzung der Kataloge manches Falsche, Ungenaue in die Arbeit gekommen, manches übersehen sein mag, allein, da ich nicht auf ein einzelnes Bild Schlüsse gebaut habe, wenn ich es nicht wenigstens aus der Abbildung kannte, so hoffe ich, daß ein Fehler nicht zu schmerzlich empfunden werde. Es kommt mir bei der Untersuchung nicht sowohl auf absolute Vollständigkeit des Materials[2]) und Berücksichtigung aller möglicher Weise episch zu deutenden Scenen an, als vielmehr auf Darlegung der Beurtheilungsprincipien an Beispielen.

Dagegen erscheint es wünschenswerth, auch andere Denkmäler, als Vasen, besonders die Beschreibungen der verloren gegangenen, heranzuziehen, denn es ist vielfach nachgewiesen worden, daß die uns erhaltenen Kunstwerke dem Typus nach von bedeutenderen[3]), wie z. B. dem Kypseloskasten, abhängig sind, von Werken, deren Schöpfern wir ein bedeutenderes Wissen zutrauen können, als manchem handwerksmäßig

[1]) Denn eine derartige enge, absichtliche Anlehnung an frühere, unserer Periode angehörige Darstellungen darf bei den über diese Epoche hinausliegenden sf. Vasen im Allgemeinen wohl angenommen werden; deshalb habe ich diese ohne weiteres benutzt, obwohl dadurch viele verhältnißmäßig späte Bilder mit in Betracht gezogen worden sind. Ganz das Eindringen derartiger, später Nachahmungen zu vermeiden, war bei der Benutzung der Kataloge ja von vornherein ausgeschlossen. Lediglich auf ein Vasenbild, dessen Alter ich nicht annähernd bestimmen konnte, eine Meinung zu stützen, habe ich zu vermeiden gesucht.

[2]) Eine ihrer Zeit umfassende Sammlung war Overbecks (Gallerie heroischer Bildwerke = HG. abgekürztes) Buch „die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis" 1857. Eine ausgedehnte Benutzung dieses Werkes wird von Fall zu Fall stillschweigend vorausgesetzt. Einen Nachtrag des seit 1857 zugewachsenen Materials liefert Luckenbach in seinem mehrfach citirten Aufsatze. Wir werden an diese fleißige Arbeit anknüpfen und uns etwa desselben Materials wie Luckenbach bedienen müssen, um unsere oft abweichenden Ansichten darzulegen, wenngleich wir uns mit seinen vorsichtigen Schlüssen weit mehr einverstanden erklären, als mit den kühnen auf diesen aufgebauten Behauptungen anderer.

[3]) Z. B. Löschcke (vgl. S. 3. Anm. 2.) Milchhöfer, Anfänge u. s. w. S. 164. 165.

arbeitenden Topfmaler. Endlich wird uns aus dem Umstande, daß bedeutende Kunstwerke großen Umfanges lediglich aus der Kenntniß der Dichtwerke hervorgingen, gezeigt, daß in der That vor der von Milchhöfer gezogenen Grenze antike Bildner auf Anregung eines Dichters schufen.

Für den Umfang des Sagenkreises, welcher in das Bereich der Betrachtung gezogen werden soll, war Luckenbachs Vorgang um so mehr bestimmend, weil die Untersuchung z. B. der Orestie und der Nosten nach Roberts[1]) Ueberzeugung für die Lyrik reiche Ausbeute verspricht, so daß die Einheit getrübt worden wäre, während wir jetzt nur die Epen[2]), welche den ilischen Krieg darstellen, in Betracht ziehen. Auch darin folgen wir Luckenbach gern, daß wir zuerst die erhaltenen Epen in Betracht ziehen, um bei ihrer Beurtheilung die Sicherheit der Methode zu prüfen.

Schließlich muß noch mit einem Worte das Verhältniß des Darstellenden zur Dichtung berührt werden; ganz gewiß hat der Maler seinen Dichter in den allermeisten Fällen nicht gelesen, am wenigsten den Text aufgeschlagen und — wie wir es wohl thun — durch Zusammenstellen verschiedener zerstreuter Notizen eine genaues Bild der Begebenheiten zu gewinnen gesucht, er hat ihn gehört[3]), hat ihn im Kopfe und citirt ihn, wie der Volksmund unsere großen Dichter, nicht immer correct, manchmal sogar consequent falsch, weil die falsche Version einmal populär geworden ist: aber er will doch immer das Dichtwerk wiedergeben.

Prüfen wir nun, in wieweit uns dies erkennbar wird!

---

[1]) Robert, B. u. L. S. 24. Anm. 24.

[2]) Bezüglich der lyrischen Behandlungen der Iliupersis, vergl. S. 168.

[3]) Deshalb fließen wohl hie und da Gestalten, welche in enger Beziehung zu einer Handlung stehen und welche nur durch wenige Verse von dieser getrennt sind, für den Vasenmaler in sie hinüber, oder ein Name wird entstellt oder geht verloren. Ausgeschlossen ist natürlich nicht, daß der Künstler hier und da sich einen genauen Einblick in das Werk des Dichters verschaffte, besonders bei bedeutenden Aufgaben.

I. Die erhaltenen Epen.

A. Die Ilias.

Die Ilias bietet, wie schon oft hervorgehoben wurde, verhältnißmäßig wenige häufig dargestellte Scenen; nur dürfte Löschcke[1]) etwas zu weit gehen, wenn er behauptet, es sei „noch nie gelungen eine streng archaische Darstellung mit Sicherheit auf die Ilias zurückzuführen."

Erste Gruppe.

Wir beginnen mit der durch ihr unbestreitbar sehr hohes Alter besonders interessanten Darstellung des gefallenen

1. Euphorbos, über dessen Leiche sich Hector und Menelaos kampfbereit entgegenstehen[2]),

da sich gleich an diesem ersten Monumente die Stellung der Beurtheiler anschaulich machen läßt. — Während Luckenbach[3]) die Anklänge in der

---

[1]) Löschcke, Dreifußvase aus Tanagra. Arch. Zeit. 1881. S. 52. „Aus dem Sagenkreise der Ilias sind individualisirte aber streng archaische Darstellungen, auf die natürlich einzig diese Betrachtungsweise angewendet werden darf, bisher nicht mit Sicherheit nachgewiesen worden."

[2]) Dieser bekannte, aus Kameiros stammende Teller ist abgebildet bei Salzmann Fouilles de Kam. pl. 53. Conze, Verh. der Philologenversammlung in Hannover 1864. Jetzt im Brit. Mus.

[3]) a. a. O. S. 538/39.

Darstellung an Homer unverkennbar findet und „beabsichtigte Wahl und nicht Zufall" erkennt und Milchhöfer[1]) ein „Anpassen der Darstellung an die Sage durch Namensbeischriften" annimmt, meint Furtwängler nur ein erwachendes Bedürfniß nach mythologischer Individualisirung annehmen zu sollen, und hält die Namen für frei gewählt.[2]) Während er immerhin eine ungenaue Reminiscenz an die Dichtung annimmt, ist Heydemann[3]) geneigt, nur Zufall zu erkennen. Aus anderen Gründen als die bisher genannten Gelehrten lehnt Brunn[4]) eine engere Beziehung zur Dichtung ab, da er sich von der Bedeutsamkeit des Dargestellten nicht zu überzeugen vermag. P. J. Meier[5]) endlich glaubt, weitergehend als Brunn, annehmen zu müssen, daß die homerischen Gedichte, in der Zeit der älteren Kunstübung „in Korinth weniger bekannt waren und sich nicht derselben Beliebtheit erfreuten, als später in Athen." Deshalb urtheilt er im Allgemeinen über derartige Darstellungen: „Es ist eine Kampfscene, wie es hunderte im Epos giebt, ohne eigentlichen mythischen Inhalt, sondern frei vom Dichter erfunden" denn „diese unbedeutenden Scenen mußten besonders in der älteren Zeit zurücktreten" u. s. w. Bei unsrem Monumente speciell erkennt er an, daß nicht lediglich der Zufall bei der Wahl der Namen gewaltet habe, und greift auf Conzes[6]) Ansicht — und somit glaube ich ist der Kreis der Beurtheilungen geschlossen — zurück, daß das Bild „eine bescheidene Blüthe von dem großen Sagenbaume der troischen Kämpfe, aber auf einem anderen Zweige gewachsen sei, als dem der Erzählung unserer Ilias."[7])

Es sei gestattet diese Scene mit einer offenbar ganz ähnlichen zu vergleichen, deren Namensbeischriften uns Pausanias erhalten hat, welche sich an der Lade des Kypselos befand, einem hochbedeutenden Werke, dessen sonstigen Darstellungen an der Herrschaft des Epos — wie wir zu zeigen hoffen — nicht zweifeln lassen: dem

---

[1]) Anfänge der Kunst u. s. w. S. 178. [2]) Dornauszieher S. 17.

[3]) Heydemann a. a. O. S. 178. [4]) Troische Miscellen 3. S. 182.

[5]) a. a. O. S. 345/46. [6]) a. a. O. S. 43.

[7]) Ich bin hier in der Anführung der verschiedenen Ansichten ausführlicher, als ich es sonst sein werde, da ich es für wünschenswerth hielt, wenigstens an einem concreten Beispiele die Verschiedenheit der Beurtheilungen darzustellen.

2. Kampf des Koon und Agamemnon über der Leiche des Iphidamas.[1])

In beiden Fällen haben wir denselben technisch leicht zu bewältigenden Typus.[2]) Aber nicht nur äußerlich, sondern besonders der Idee nach haben beide Darstellungen ungemein viel Verwandtes. In beiden handelt es sich um den — oben angedeuteten — Fall, daß Scenen dargestellt sind, welche in der Entwickelung der Volkssage keine bedeutende Rolle spielen, die also dem allgemeinen Sagenbewußtsein nicht nahe lagen. In beiden Fällen sind Personen dargestellt, welche der Dichter zu seinem künstlerischen Bedürfnisse geschaffen hat, wie wir zu erweisen hoffen.

Wer sind Koon, Iphidamas und Euphorbos und welche Rolle spielen sie in der Dichtung? Euphorbos tritt Π. 807 als der auf, welcher dem Patroklos die erste, tödtliche Wunde beibringt. Der Dichter fühlt, daß diese bisher nicht näher bekannte Person irgendeines Hintergrundes, einer glänzenden Vergangenheit bedarf, denn nicht von einem Unwürdigen darf Patroklos fallen.[3]) Sein Versäumniß holt er sofort nach und erzählt gedrängt, daß Euphorbos schon zwanzig Feinde erschlagen und weiter läßt er Anfang des XVII. Gesanges in epischer Breite Vergangenheit und Verwandtschaft des Helden darlegen — natürlich: Er muß für ihn interessiren; denn fallen muß des Patroklos

---

[1]) Darin ist Meier a. a. O. vorangegangen. Er erkennt für die zweite Darstellung poetische Beeinflussung an, weil er die Aristeia des Agamemnon für ein besonders in der Peloponnes beliebtes Einzellied hält, welches erst später dem Epos einverleibt worden sei. Wir hoffen dargelegt zu haben, daß die beiden Episoden wesentlich denselben Charakter zeigen. Uebrigens ist es gleichgiltig, ob wir einen Dichter vor dem Iliasdichter annehmen, welcher die dort gegebene Erzählung geschaffen hat, jedenfalls zeigt das Epos und die Bilder dieselbe Gestaltung der Scene von wem diese stammt, werden wir nicht entscheiden können.

[2]) Dessen sich die Darstellenden, auch wenn sie die Absicht hatten Mythisches darzustellen, zunächst als des einfachsten Typus bedienten. Löschcke A. Z. 1881.

[3]) Daß es eigentlich Euphorbos ist, welcher Patroklos tödtet und daß nur Hektor die endgiltige Niederwerfung desselben deshalb zugewiesen werden muß weil er der Träger der Handlung bleiben muß, um die Rache des Peliden aufs höchste zu reizen, giebt der Dichter Π 849 selbst:

> ἀλλά με μοῖρ' ὀλοὴ καὶ Λητοῦς ἔκτανεν υἱός
> ἀνδρῶν δ' Εὔφορβος· σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις.

Mörder und Hektor muß um der Oekonomie des Ganzen willen geschont werden. Menelaos ist es, der sich hier in seiner größten Männlichkeit zeigt, hier, wo es gilt den zu rächen, von dem Menelaos ruft ὃς κεῖται ἐμῆς ἕνεκ' ἐνθάδε τιμῆς; das ist seine eigentliche Aristie — aber diese ist nur dann glänzend, wenn der Gegner würdig ist. So entsteht die Person des Euphorbos, welche, an den Wendepunkt des ilischen Krieges gestellt, wohl geeignet war sich in das Bewußtsein der Griechen einzuprägen.[1]) Mit der eigentlichen Volkssage und ihrem Fortgange hat diese Gestalt nichts gemein, deren Träger ist für des Patroklos Untergang Hektor.

Der nämliche Fall tritt ein bei Koon und Iphidamas: Ἰφιδάμας οὗτός γε, Κόων περιμάρναται αὐτοῦ. Auch dieser Λ. 256 geschilderte Kampf gehört keineswegs zu den für die Entwickelung der Sage folgereichen, ja er könnte fehlen, ohne den Bestand der Sage zu ändern. Aber der künstlerisch Gestaltende bedurfte ihrer, um Agamemnons Aristeia,[2]) da er sonst als oberster König meist außerhalb des Kampfes steht, in das nöthige Licht zu setzen. Koon sowenig wie Iphidamas spielen sonst eine Rolle, da sie aber hier bedeutend erscheinen sollen, führt sie der Dichter mit Glanz ein, ja er giebt durch das Anrufen der Muse die höchste Feierlichkeit.[3])

---

[1]) Diog. L. VIII. 1. 4. [2]) Von Λ 218 an.

[3]) Hierin hat die Vermuthung, daß ein Einzellied vorliege, eine Stütze gefunden. Es kann hier nicht untersucht werden, ob und wann sich die Ilias aus Einzelliedern zusammengesetzt hat, nur darauf kommt es an, darzulegen, daß die betreffenden Partien der Dichtung durch den Zusammenhang des Ganzen gefordert sind, also wahrscheinlich den Bildnern als ilisch bekannt waren.

Die Unentbehrlichkeit des Euphorbos als leidenden Stellvertreter Hektors hoffe ich gezeigt zu haben; eine gleiche Nothwendigkeit der Aristie Agamemnons und der Gestalt Koons für den Zusammenhang des Ganzen ist erweislich.

Die in I geschilderte Presbeia ist erfolglos geblieben. Schweres Unheil der Achäer erst kann des Peliden Interesse, des Patroklos thätige Theilnahme erregen. Deshalb muß Λ uns die Hauptthelden der Griechen kampfunfähig zeigen. Dieses poetisch nothwendige Unheil erheischt aber ein Gegengewicht: das ist die am Anfang des Gesanges geschilderte glänzende Aristie Agamemnons, Achilleus' großen Gegners. Ist diese somit erforderlich, so ist eine Gestalt wie die Koons unentbehrlich, denn gerade an dem stolzen Völkerfürsten soll sich nach dem in der Weissagung an Hektor (201) sich aussprechenden Rathschlusse Zeus' der Umschwung vollziehen. Agamemnon ist der erste der Hauptthelden, der verwundet entweicht; ihm folgen Diomedes, Odysseus, Machaon, Eurypylos. Der prophezeite Umschwung aber, die Verwundung, erfordert

Aus dem Gesagten geht hervor, daß der Dichter die drei Figuren nur zu poetischen Zwecken schuf; wenn sie also ein Maler in einer der Dichtung nicht widersprechenden Weise in der von der Dichtung als wichtig charakterisirten Lage zusammenbrachte, so hat er durch die bloße Namensangabe gezeigt, daß er abhängig war von dem künstlerisch gestalteten Sagenbewußtsein, welches in der Ilias — sei es hineingekommen wie es wolle —, im Epos erhalten ist. Allein „stimmt das Bild mit den Schilderungen der Ilias, zeigen sich nicht vielmehr Widersprüche?

P. 1—60 schildert ausführlich den für Euphorbos tödtlichen Zweikampf mit Menelaos. P 90 erzählt, wie Apollon den Hektor herbeiruft zum Schutze der Leiche. Nun schildert der Dichter den Kampf in Menelaos' Seele, ob er seinen Ehrenretter ungerochen lassen, ob Hektor begegnen soll, er, der eine einer Uebermacht von Feinden —

106 εἷος ὁ ταῦθ ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν
τόφρα δ'ἐπὶ Τρώων στίχες ἤλυθον· ἦρχε δ'ἄρ' Ἕκτωρ.

Das ist derjenige Moment, welchen der Darstellende wählen mußte, wollte er dem Dichter gerecht werden, denn das Weichen des Menelaos vor der Uebermacht konnte er nicht geben, einmal, weil er die Uebermacht nicht, wie der Dichter zeigen, das Weichen nicht entschuldigen konnte; zweitens, weil nichts ungeschickter wäre die Aristeia eines Helden zu bezeichnen, als seine Flucht darzustellen. Allein gerade die Aristie sollte gegeben werden und zwar auf ihrem höchsten Punkte. Menelaos hat alles niedergeworfen, er hat den Mörder des Freundes im Zweikampfe erschlagen und

'Ατρεΐδης Μενέλαος ἐπεὶ κτάνε, τεύχε' ἐσύλα — [1])

da naht der gewaltigste der Feinde — Hektor. Menelaos stutzt — aber er bleibt 90—107; erst als die Schaar der Feinde zu mächtig wird

95/96 . . . μή πώς με περιστείωσ' ἕνα πολλοί·
Τρῶας δ'ἐνθάδε πάντας ἄγει κορυθαίολος Ἕκτωρ

weicht er (108) bis zu den Genossen, und steht erst dort zum Kampfe. Der Euphorbosbesieger und der Beschützer des Todten sich bedrohend

---

einen Helden, der ohne die Handlung zu schädigen, wieder entfernt werden kann. Das ist Koon.

Somit haben wir nicht ein beliebiges Einzellied vor uns, sondern eine durch die Oekonomie des gesammten dichterischen Kunstwerkes geforderte Scene.

[1]) Im Bilde liegt Euphorbos, wenn auch nicht spoliirt, so doch auf Menelaos Seite, so daß klar wird, daß dieser zur Zeit seiner Herr sei.

und zwischen beiden der Todte — das ist der Inhalt der Ilias wie des Bildes. Der Compromiß des Könnens des Malers und des Darzustellenden war also gar kein unglücklicher, ja es war der einzig mögliche.

Weiter im zweiten Beispiele.

Die Ilias Λ erzählt, daß Koon im Grame über den gefallenen Bruder

> 251 στῆ δ' εὐρὰξ σὺν δουρί, λαθὼν Ἀγαμέμνονα δῖον,
> νύξε δέ μιν κατὰ χεῖρα μέσην . .

allein, die Wunde hält den Agamemnon nicht zurück

> 256 ἀλλ' ἐπόρουσε Κόωνι ἔχων ἀνεμοτρεφὲς ἔγχος.

Dieser zieht des Bruders Leiche am Fuße zurück und wird dabei von Agamemnon getödtet. Was giebt das Bild? Eine gewöhnliche Kampfscene über der Leiche eines Gefallenen. Fragen wir, welchen von den drei in der Dichtung liegenden Momenten konnte der darstellende Künstler überhaupt benutzen? Der erste — des Agamemnon Verwundung — war nicht zu geben, einmal, weil ein auf drei Figuren beschränktes Reliefbild ein heimliches Verwunden von der Seite nicht geben kann, dann aus dem oben angeführten Grunde, daß dies die Aristie des Agamemnon nicht hervorheben, sondern schädigen würde. Der dritte Moment, der Versuch Koons, die Leiche zu retten, war ebenfalls unbrauchbar, da im Bilde sich Koon keinesfalls nach dem Leichnam bücken darf, denn einmal ist das bei Zweikämpfen in der Typensprache der alten Kunst Sache des Therapon, andererseits würde Agamemnon ohne Gegner bleiben, einen Wehrlosen abschlachten. Der bildende Künstler mußte also den in ἀλλ' ἐπώρουσε Κόωνι liegenden Moment wählen, das Anstürmen und Vertheidigen, wie es vor und nach der Verwundung des Agamemnon geschildert ist. So tritt des Agamemnon Tüchtigkeit ins volle Licht. Einen Gegner hat er überwältigt, der Beschauer weiß, daß auch der zweite unterliegen wird. Wir haben also auch hier die künstlerisch einzig mögliche und treffende, genaue Schilderung der Iliasstelle, und es hat sich gezeigt, daß jene scheinbar lediglich der Bequemlichkeit halber gewählten Typen des Kampfes über einem Todten zugleich in unseren Fällen die einzig möglichen und treffenden Schilderungen der darzustellenden Handlungen waren. Da also die Namen auf eine von einem bestimmten Dichter zu Kunstzwecken gestaltete Sage hinwiesen, die Handlung den Sinn der uns erhaltenen Dichtung und sogar genau wiedergiebt, so stehe ich nicht an, hier den Einfluß der Dichtung auf

die bildende Kunst als nachgewiesen anzusehen. Beide Monumente gehören aber zu dem Frühesten, was wir überhaupt von griechischer Kunstübung kennen. Wenn aber dieser Schluß gebilligt wird — und Meier billigt ihn für das zweite Bildwerk ausdrücklich —, so geht daraus hervor, daß der Bildner der Kypseloslade die Ilias genau gekannt hat. Deshalb wird wohl auch der

3. Zweikampf des Aias und Hektor

in Anwesenheit der Eris[1]) mit H der Il.[2]) in Verbindung zu setzen sein, eine Darstellung, auf welche wir, stünde sie allein, gar kein Gewicht legen würden, wegen der allgemein vorauszusetzenden Bekanntschaft der beiden Helden und um der Eris willen.

Wenn in den bisher dargestellten Bildern vorhandene Typen für bestimmte Scenen verwendet wurden, so glauben wir in den folgenden besondere, für eine bestimmte Scene geschaffene Compositionen erkennen zu dürfen. Die erste Stelle nimmt die Darstellung

4. Waffentausch zwischen Glaukos und Diomedes

nach Il. Z 212—236 ein, welche schon Overbeck HG. S. 397 tf. XVI. 13 in diesem Sinne gedeutet hatte, während Brunn[3]) an ein Genrebild dachte. Heydemann hat in seiner Besprechung von griechischen Vasenbildern S. 7 Anm. 2 auf Overbecks Deutung — freilich ohne nähere Begründung, zurückgegriffen und rechnet das Monument „zu den sicheren Darstellungen von den Vorgängen der Ilias". Das Bild befindet sich auf einer attischen Lekythos der ehemals Fauvel'schen Sammlung in Athen und ist zuerst von Stackelberg (Gräber der Hellenen XI. 1) veröffentlicht worden.

Dargestellt sind vier unbärtige Krieger, von denen zwei an die Seiten der Darstellung gestellte, sich eilig mit gewendetem Haupte entfernende, Tracht und Bewaffnung der Bogenschützen zeigen, während die beiden, in die Mitte gestellten, Helm, Schild und Lanze führen. Der zur Linken stehende, etwas nach vorn geneigte, faßt mit der L. den am Boden stehenden Schild, während die R. den Speer hält; bekleidet ist er mit Brustpanzer, während der ihm gegenüberstehende ein anschließendes Gewand trägt. Dieser hat den runden Schild am Arme, die R., wie

[1]) Paus. V. 19. 2. [2]) 163 ff. [3]) Troische Miscellen S. 89.

der andere, am Speer und zwar so, daß sich die Hände kreuzen. Brunn meinte, wegen der Schlankheit der Proportionen und der Bartlosigkeit auf Amazonen schließen zu müssen, deren nackte Theile nur aus Nachlässigkeit schwarz gefärbt seien. Er dachte an „zwei Bogenschützinnen, unseren Tirailleurs entsprechend, im Begriffe nach zwei Seiten auszuschwärmen. Sie werfen noch einen Blick rückwärts, um sich zu überzeugen, daß ihnen auch die nöthige Deckung sofort folgen wird. Eine schwergerüstete Amazone steht bereits fertig und fast ungeduldig da; eilig greift die andere nach ihrem Schilde; sobald sie ihn erhoben, werden beide folgen". Abgesehen davon, ob ein Ausschwärmen von Tirailleuren schon im Alterthum üblich war, so ist doch dasjenige, was wir bestimmt wissen, gerade die enge Beziehung, in welcher je ein Bogenschütz zu dem mit Schutzwaffen besser versehenen Schwerbewaffneten steht. Hier ist aber die Beziehung der beiden Schwerbewaffneten zu einander weit enger als die zu den Leichtbewaffneten, da mir die von Brunn versuchten Verknüpfungen mit diesen nicht durchschlagend erscheinen, erstens, weil die „Ungeduld" der rechten Figur wohl besser durch eine Wendung nach rechts gegeben würde, zweitens, weil jene — besonders wenn sie in Eile wäre — auf die ihr gegenüberstehende nicht zu warten brauchte; sie soll ja nicht mit ihr, sondern mit dem Tirailleur und noch dazu nach verschiedener Richtung gehen. Endlich pflegt ein archaischer Maler den Aufbruch zu gemeinsamem Kampfe, und den nimmt ja Brunn an, wohl eher durch ein Vorwärtsbewegen in derselben Richtung zu geben, wie z. B. n. 590 des Brit. Mus., wo ein Auszug von zwei Hopliten und zwei Bogenschützen stattfindet, aber so, daß stets Hoplit und Bogenschütz zusammen und alle in derselben Richtung schreiten. Wenn also von diesem gewöhnlichen Schema abgewichen wird, so liegt es nahe, einen Grund für diese Abweichung zu suchen. Vor allem aber ist die schwarze Fleischfärbung und das Fehlen der Andeutung der Brust, welche besonders bei dem rechten Schwerbewaffneten zu erwarten wäre, sehr bedenklich. Von Bedeutung scheint mir zu sein, daß Heydemann, welcher wohl das Original vor Augen hatte, sich mit so großer Bestimmtheit für die Overbeck'sche Deutung ausgesprochen hat. Da ich nun eine enge Beziehung der mittleren Figuren zu einander erkennen zu müssen glaube, da ferner die sonst nur zur Bezeichnung freundlicher Begrüßung verwendete Kreuzung der Hände, vgl. Brit. Mus. 538, 565, einen Tausch der Waffen sehr hübsch andeutet, und zu den in den Boden gesteckten Lanzen Z 213/14

ἔγχος μὲν κατέπηξεν (sc. Διομήδης) ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ
αὐτὰρ ὁ μειλιχίοισι προσηύδα ποιμένα λαῶν.

sehr gut paßt, da ferner Scenen längerer Unterredungen — wie wir zu zeigen hoffen — öfter dargestellt worden sind, so glaube ich mindestens auf Overbecks Worte, „daß das Bild, wo nicht gewiß, so doch sehr wahrscheinlich die ilische Scene enthält", zurückkommen zu müssen.

Eine interessante Scene einer Heldenunterredung ist von Robert neuerdings wohl mit Sicherheit auf die Ilias zurückgeführt worden: die in der archäol. Zeitung 1881 S. 142 besprochene t. VIII. 2 abgebildete Darstellung einer in Theben gefundenen Amphora, von außerordentlicher Kleinheit (H. 0,07). Furtwängler, Berlin n. 2121. Sie stellt — wie aus derartigen Vasen des gleichen Typus mit Namensbeischriften mit unbestreitbarer Sicherheit hervorgeht —

5. die Presbeia

dar, wie ich glaube, in engem Anschluß an I. 165—655. Freilich erscheint die Scene bedeutend verkürzt; sie ist auf die beiden Hauptpersonen beschränkt, was aber bei der Kleinheit der Vase natürlich ist. Der bärtige Achilleus sitzt in ein langes, auch das Hinterhaupt verhüllendes Gewand gewickelt mit der erhobenen L. seine Rede begleitend auf dem Thronos; ihm gegenüber, in Rüstung und hohen Stiefeln, sitzt der ebenfalls bärtige Odysseus. Mit der Hand hält er das linke Knie gefaßt — eine Stellung, welche, wie die hohen Stiefeln, sich für diesen Typus erhalten hat, nur daß der später durch Beischrift als Odysseus Bezeugte sich im alten Bilde, der Handlung entsprechend, vornüberbeugt, während er später zurücklehnt. Diese Gestalt ist ein Muster der Darstellung eindringlicher Beredsamkeit und man kann keinen Augenblick zweifeln, daß sie eben für den redegewandten Odysseus der Iliasscene erfunden worden ist. Der Ort der Handlung, das Zelt, ist durch aufgehängte Waffen charakterisirt, die völlige Zurückhaltung vom Kampfe, welche der Herr der Wohnung sich auferlegt, durch die Friedenstracht und das Umherstehen der unbenutzten Waffen. Von sorgfältiger Unterscheidung der Stellung der Personen zeugt auch, daß Achilleus auf einem mit Lehne in Gestalt eines Schwanenhalses versehenen Thronos[1]), der

[1]) Denn daß der Fußschemel fehlt, kann uns nach Analogie von Brit. Mus. 577, wo ein ganz ähnlicher Sitz ohne Schemel unzweifelhaft einen Thronos andeuten soll, nicht beirren. Einen der Form nach ähnlichen Thronos mit Schemel hat Zeus bei der Athenageburt inne auf 544 des Brit. Mus.

Gast auf einem Stuhl ohne Lehne sitzt. Robert reconstruirt auf Grund von (sechs) rf. Vasenbildern[1]) die Fortsetzung unserer verkürzten Wiedergabe des Archetypus. Wir dürfen mit diesem, als einem aus späteren Kunstwerken erschlossenen nicht rechnen, allein soviel scheint mit Sicherheit aus Roberts klarer Darlegung hervorzugehen, daß ein solcher ausgedehnter Typus für die Darstellung der Gesandtschaft bei Achilleus vorhanden gewesen sein muß, dessen Mittelbild wir vor uns sehen. Dieser hat ohne Zweifel den Anspruch, Roberts Worte, „er habe im einzelnen Momente genug, welche direkt auf die poetische Quelle hinwiesen und die Abhängigkeit von der Ilias auch für den skeptischsten Beschauer klar machen müßten", auf sich zu beziehen, denn die Gründe, welche Robert geltend macht, daß Odysseus dem Achilleus gegenüber sitzt I. 218 αὐτὸς δ' ἀντίον ἷζε 'Οδυσσῆος θείοιο und daß Odysseus es ist, welcher die Handlung führt, bleiben für den uns erhaltenen Theil bestehen. Die Abweichungen von der Ilias bestehen in der Verhüllung des Hinterhauptes Achilleus' und darin, daß der Spende und des Trankes nicht gedacht wird. Gerade diese Abweichungen sind lehrreich; der Maler muß die Trauer, den Zorn Achilleus' einerseits, die bedrängende Noth der Griechen andrerseits kenntlich machen, deshalb läßt er den im Friedensgewande thronenden das Haupt verhüllen, den Gesandten der Hellenen vollbewaffnet erscheinen, denn er muß sofort kampfbereit sein. Daß die Becher fehlen müssen, wenn wir nicht eine falsche Vorstellung von dem Vorgange erhalten sollen, ist klar und so glaube ich denn, daß wir Roberts Scharfsinn ein neues, sicher episches archaisches Monument zu danken haben.

Noch eines Monumentes möchte an dieser Stelle zu gedenken sein, welches, obwohl es nur eine verschwommene Erinnerung an das Epos zeigt, doch, wie schon Luckenbach angedeutet hat (S. 541), eben nur aus der Kenntniß der Dichtung entstanden sein kann: Das Mon. d. J. II., 38a publicirte Bild:

6. Hektors Flucht vor Aias.

Es stellt zwei Kämpferpaare dar, deren linkes, unbenanntes, einfach in Ausfallsstellung gegeneinander steht: das rechte zeigt Kämpfer in

[1]) A) Krater i. Louvre. A. d. J. 1858 Brunn. M. d. J. VI. 21.
B) Skyphos d. Hieron i. Louvre. A. d. J. 1858 Brunn. M. d. J. VI. 19.
C) Hydria, Berlin 2176. A. d. J. 1858 Brunn.
D) Pelike im Louvre. A. d. J. 1858 Brunn. M. d. J. VI. 20.
E) Trinkschaale Brit. Mus. n. 1831. HG. XVI. 3.
F) Trinkschaale Cab. Durand n. 204. Gerhard A. V. IV. 239.

sehr ungleicher Lage; einen Andringenden mit der Beischrift AƧFAM und einen eilig Entfliehenden mit der Beischrift ⊟ᗷϘTOP; letzteren nimmt in seinen Schutz MAᗺЧ⋝A auf. Wenn der Maler auch von der Situation der Ilias nicht mehr genaue Kenntniß besaß, wir also nicht eine bestimmte Scene derselben wiederzufinden glauben dürfen, so hat Luckenbach doch mit Recht darauf hingewiesen, daß der Maler nicht „so ohne weiteres einer fliehenden Person den Namen Hektor beischrieb“, er „mußte wenigstens das im Gedächtniß haben, daß Hektor einmal durch Aias zu Schaden kam“; da ferner Ainias in der Scene der Ilias, welche diese Lage des Hektor schildert, Ξ. 402 f., denselben gleichfalls retten hilft, so scheint mir der Beweis erbracht, daß der Maler diese Dichtung wenigstens einmal gehört haben muß, und daß er von ihr — wenn auch nur oberflächlich — beeinflußt worden ist, da aus dem allgemeinen Sagenbewußtsein eine derartige Darstellung unmöglich entstanden sein kann.

Angezweifelt, aber nicht widerlegt, hat P. J. Meier Rh. Mus. 37. S. 344 diese Behauptung; da er keinen speciellen Gegengrund bringt, sondern nur den als bewiesen angenommenen Satz, daß „ein größerer Einfluß der homerischen Gedichte auf die bildende Kunst erst im fünften Jahrhundert nachweisbar ist“, so können wir der früheren Argumentation nichts hinzufügen.

Die Erklärung dieses Monumentes geht von ähnlichen Grundsätzen aus, wie die, welche Robert in seinen trefflichen Ausführungen in Bild und Lied S. 250 zu S. 128 aufstellt, denen ich mich großentheils anschließe.

7. Kebriones als Wagenlenker.

Robert hält dort dem von Löschcke in den archäologischen Miscellen S. 23 Anm. 21 = Dorpater Progr. 1880, Archäol. Misc. III. S. 6 ausgesprochenen Zweifel, „daß ein schwarzfiguriger oder gar ein korinthischer Maler Ilias und Odyssee gekannt habe“, das Auftreten des „Kebriones als Hektors Wagenlenker auf korinthischen Vasen“ entgegen, welches, wie er für mich unzweifelhaft nachweist, nur eintreten konnte, wenn der Maler Θ—Π gekannt hat.[1])

[1]) Ob man von einem unwillkürlichen Weiterdichten der Kunst reden darf, wie Robert a. a. O. S. 23 Anm. 21 dies thut, wodurch Kebriones „zuletzt als der eigentliche Wagenlenker des Hektor erscheint, ein Amt, das er in der Ilias nur zur Aushilfe versieht“, scheint mir sehr zweifelhaft. Der erste namentlich erwähnte Lenker Hektors wird nur

Im gleichen Sinne ist

8. Talthybios und Epeios

auf dem bekannten hochalterthümlichen Relieffragmente von Samothrake (Millingen anc. mon. I. pl. 1 u. s. w.) zu verwenden, auf welchem Agamemnon thronend, hinter ihm Talthybios stehend, mit dem Kerykeion und dahinter ohne Attribute ΕΠΕ (ιος) dargestellt ist. Die Kunde von den Namen und der socialen Stellung dieser Gestalten kann nur aus der Dichtung geflossen sein.

Wenn nicht mit Sicherheit, so doch mit einiger Wahrscheinlichkeit hoffe ich den mehrfach dargestellten und durch Namensbeischriften bezeugten Kampf des

9) Aias und Hektor über der Leiche des Patroklos

auf das Epos zurückführen zu können. Die in Rede stehenden Bildwerke sind die münchener Amphora n. 53 (A) und Gerhard. A. g. V. III. 190 (B.). A beschreibt Jahn: **AIAAS** und **HEKTODO** stehen sich über einem Leichnam kämpfend gegenüber. Hinter Hektor eilt mit eingelegter Lanze **TVΔVS** herbei. Hinter Aias knieet ein bärtiger Bogenschütz mit phrygischer Mütze und eng anschließender Tracht mit gespanntem Bogen [Teukros?], hinter diesem kommt ein Krieger [Diomedes?] mit gezückter Lanze herbei. Alle Krieger sind mit Helm, Harnisch, Beinschienen, Schwert und Schild gerüstet.

Ich setze dahinter die Beschreibung Overbecks (HG. S. 425) von B, welche ohne Beziehung auf die Münchener deshalb sicher unparteiisch geschrieben worden ist: „eine Kylix. . . jetzt in England. Patroklos' bereits der Waffen beraubte Leiche liegt in der Mitte, über sie kämpfen zunächst Hektor (**HETVOP** so) und Aias (**AIAΣ** rückl.), dann beiderseits noch zwei schwergerüstete Lanzenkämpfer, auf Aias (Hektors) Seite ein dritter, phrygisch bekleideter [die Namen sind vertauscht, wenigstens ficht

---

Θ 119 ὁ δ' ἡνίοχον θεράποντα
υἱὸν ὑπερθύμου Θηβαίου Ἠνιοπῆα
ἵππων ἡνί' ἔχοντα βάλε στῆθος παρὰ μαζόν.

als Sterbender erwähnt, Archeptolemos, welcher an seine Stelle tritt, wird zweimal Θ 128 u. 312 erwähnt, wo sein Tod in zwei Versen geschildert wird. Kebriones hingegen, der Bruder Hektors, tritt Θ 318 auf und bleibt in seiner Stellung bis Π 737; über seiner Leiche erhebt sich ein gewaltiger Kampf (750—81), kurz, er ist derjenige, der allein dem Kenner der Ilias als Hektors Wagenlenker erscheinen muß, während die beiden anderen sich der Erinnerung gar nicht einprägen konnten.

auf der Seite des Aias ein phrygisch bekleideter Lanzner], auf der des Hektor (Aias) ein hellenischer Bogenschütz, Teukros. Endlich schließen rechts drei heransprengende, leicht gerüstete Reiter, links zwei dergleichen und ein zurückweichender Lanzner die Scene ab".

Die Bilder haben offenbar viel Aehnliches, vorausgesetzt, daß man in B abzieht, was offenbar Zusatz ist, den außergewöhnlich langen Streifen zu füllen. Die Grenze des Zugesetzten und des zum Typus Gehörigen markirt sich hier sehr scharf; sie liegt vor den Reitern, denen wir ja oft bei Zweikämpfen begegnen, und die, so lange sie nicht in die Handlung thätig eingreifen, belanglos sind. Dies geht erstens aus der Theilnamlosigkeit der Handlung gegenüber hervor, zweitens daraus, daß die beiden abzuschneidenden Stücke sich nahezu entsprechen, so daß es klar wird, wie man — nach dem alten Muster — die Handlung in die Mitte setzte und die Ecken beliebig füllte bis auf den Flüchtigen einerseits, den Vogel andrerseits, welche die Handlung wieder aufnehmen sollen.

Beide Bilder haben sehr verschiedene Beurtheilung gefunden. Heydemann[1]) und Brunn[2]) lehnen Zurückführung auf das Epos ab, letzterer wegen des „Tydys" nnd wegen des episodenhaften Charakters der Scene. Luckenbach[3]) hält es für unerlaubt, den Todten Patroklos zu nennen und glaubt, man müsse es auf sich beruhen lassen, was der Maler sich gedacht oder, — wie der Name Tydys, der einmal vorkomme, zeige — nicht gedacht habe. Meier[4]) endlich nennt die Namen mit Sicherheit „beliebig ausgewählt". Ich glaube, daß wir hier doch etwas weiter kommen können und die Ansicht, daß in der That der Kampf über der Leiche des Patroklos gemeint sein könne und wahrscheinlich gemeint sei, wieder aufnehmen müssen.

Der Umstand, daß auf des Aias Seite ein phrygisch gekleideter Mann erscheint und zwar im Acte des Speerwurfes, bestimmte Overbeck, einen Namenswechsel vorzuschlagen, worin ihm Brunn Probleme S. 19, (welcher in Tydys den Tydiden Diomedes, vielleicht veranlaßt durch Overbeck HG. XVIII. 3, sah), und Heydemann (Iliupersis 20)[5]) gefolgt

---

[1]) Commentationes in hon. Mommseni.

[2]) Troische Miscellen 3. 182.

[3]) A. a. O. S. 539. [4]) A. a. O. S. 347.

[5]) Iliupersis 20., „auf einem Vasenbilde einer früher Depolettischen Schaale ist bei dem Kampf um Patroklos Leichnam nothwendig, eine Versetzung der Namen

sind. Nach dem Grundsatze, daß man zu der Ausflucht einer Namensverwechselung und außerdem schwerer Verschreibung nur im höchsten Nothfalle greift und die Deutung bevorzugt, welche möglichst wenige Aenderungen braucht, möchte ich mit Luckenbach S. 539 die Namen nicht vertauschen, besonders, weil auf dem münchener Gefäße die gleiche Vertauschung der Namen vorausgesetzt werden müßte.

Daß phrygische Tracht auch „Nichttroer" tragen können, hebt Luckenbach richtig hervor, nur erwarten wir sie dann als Bogenschützen zu sehen: etwas Auffallendes bleibt daher der lanzenschwingende Phryger auf griechischer Seite zunächst; daß aber der Vasenmaler unsere Ansicht über die Parteien getheilt hat, geht schon daraus hervor, daß er in seinem Zusatze auf Hektors Seite die Flucht beginnen, dem Aias dagegen einen glücklichen Vogel erscheinen ließ.[1])

Dann aber bleibt die Thatsache bestehen, daß in zwei unabhängigen Darstellungen derselben Iliasscene — denn daß diese möglicherweise gemeint sein könne, giebt Luckenbach wenigstens zu — auf Seiten des Aias hier ein phrygischer Bogenschütze, dort sogar ein so gekleideter Lanzenkämpfer auftritt.

Die Ilias bietet uns: die Entscheidung im Kampfe über Patroklos' Leiche wird dadurch gegeben, daß Menelaos dem ermatteten (P. 237—45), aber rastlos kämpfenden Aias Hilfe holt (P. 254) und so den bisher ungleichen Kampf zu Gunsten der Achäer entscheidet. Ein nochmaliges Vordringen der Troer bleibt erfolglos. Die Ilias nennt als den θέων ἀνὰ δηιοτῆτα (257) den Aias (Oileus) und Idomeneus und seinen Kriegsgefährten Meriones, den im Speerwurf (Ψ. 893) und im Bogenschießen (Ψ. 860) hervorragenden Kreter. Ihm kommt auf hellenischer Seite die ungewohnte Tracht, der Bogen und die Lanze zu. — Die früher depolettische Vase (B) giebt uns: Aias noch immer kämpfend φέρων σάκος ἠύτε πύργον (P. 128) mit einem Genossen. Diese beiden, sowie alle Troer befinden sich in der Ausfallsstellung, d. h. in der eigentlichen Kampfstellung. Auf Aias' Seite dagegen sind die zwei Kämpfer, ein Hoplit und der mit Lanze und Köcher versehene, wunderlich

---

Hektor und Aias anzunehmen, da auf des letzteren Seite wohl nie ein phrygischer Köcherträger kämpfen kann, welcher trotz der Lanze als Paris genugsam kenntlich ist".

[1]) Die Beischrift TVΔVΣ in A kann nach keiner Seite hin den Ausschlag geben, da mit Recht schon Jahn eine Korrectur dieses „offenbar verschriebenen Namens" ablehnt (vergl. dazu noch Brunns Probleme S. 20).

costümirte Mann, den wir Meriones nennen möchten, im Laufschema gegeben. Wir hätten somit Anklänge an die ilische Scene. Das Bild allein würde uns noch nicht zu Schlüssen berechtigen.[1]) Da aber auf dem münchener Gefäße (A) dieselbe Abweichung vom Gewöhnlichen stattfindet, ebenfalls auf griechischer Seite ein Bogenschütze mit eng anliegendem Gewande eine Rolle spielt, so liegt der Gedanke nahe, daß der Schöpfer des Typus die Iliasschilderung kannte, die Figur des Meriones aufnahm und daß diese sich dann erhielt.

Jedenfalls glaube ich einen Gegensatz zur Dichtung nicht erkennen zu müssen und deshalb Heydemanns Satz (a. a. o. S. 177), daß an eine bestimmte heroische Scene bei solchen Darstellungen nicht zu denken und überhaupt nie gedacht worden sei, bisjetzt noch nicht als erwiesen betrachten zu dürfen.

Die Darstellung, zu welcher wir jetzt gelangen, zusammengestellt mit dem einen Streifen der Françoisvase, hat augenscheinlich Luckenbachs Skepsis der Abhängigkeitstheorie gegenüber und somit seine Untersuchungen hervorgerufen[2]):

10. Die Schleifung Hektors durch Achill.

Hier liegt in den zahlreichen Darstellungen eine Anzahl von Abweichungen der Dichtung gegenüber vor. Zunächst ein Wort zu der Vorfrage, welche Schleifung denn gemeint sei? Overbeck[3]) hat drei Schleifungen aus der Ilias constatirt (X. 395 ff., Ψ Eingang, Ω 15), dagegen tritt S. 500 Luckenbach mit der Behauptung auf, daß die zweite Iliasstelle eine Schleifung nicht involvire. X am Ende wird die Schleifung zu den Schiffen erzählt, am Anfang von Ψ spannen die Achäer die Rosse aus, nur den Myrmidonen verbietet es Achilleus, er selbst läßt also seinen Wagen ebenfalls im vorigen Zustande, denn von einem Lösen Hektors vom Wagen ist erst Ψ 26 die Rede. Allein, der Dichter läßt gar keinen Zweifel, sondern als der Zug beim todten Patroklos angelangt ist, spricht Achilleus die Worte:

20 πάντα γάρ ἤδη τοι τελέω τὰ πάροιθεν ὑπέστην,
Ἕκτορα δεῦρ' ἐρύσας

[1]) Daß der phrygisch Gekleidete nicht durch die sonst wohl beliebte Symmetrie, einen Bogenschützen zu beiden Seiten abschließen zu lassen, bedingt ist, geht daraus hervor, daß erstens nicht dasselbe Schema des Knieens angewendet ist, zweitens, daß nicht beidemal wenigstens Bogenschützen gegeben sind.

[2]) Luckenbach S. 499, woselbst die Litteratur gegeben ist.

[3]) HG. S. 453.

und dann folgen die bei Hektors Schleifung stehenden Worte

ἦ ῥα καὶ Ἕκτορα δῖον ἀεικέα μήδετο ἔργα

wie X 395 wörtlich und Ω 22 bei dem gleichen Anlasse dem Sinne nach wiederkehrt:

ὡς ὁ μὲν Ἕκτορα δῖον ἀείκιζεν μενεαίνων

und dann erst wird Ψ 25 erzählt

πρηνέα πὰρ λεχέεσσι Μενοιτιάδαο τανύσσας.

Daß also eine dritte Schleifung hier mit allem Rechte angenommen wurde und angenommen werden muß, geht, glaube ich, aus dem Angeführten hervor. Es galt hier nur, einen Irrthum zu berichtigen, denn thatsächlich kommt auf eine Schleifung weniger oder mehr für die Interpretation nichts an. Jedenfalls kann erst an eine Umfahrt nach der des 24. Buches gedacht werden oder wohl richtiger an diese selbst[1]), da das Grabmal des Patroklos bereits vorhanden ist. Darin stimme ich mit Luckenbach überein, daß die Zusatzfiguren als zufällige anzusehen sind und als nicht dem Epos entstammende keine besondere Situation bezeichnen.

Gemäß unserer Forderung (S. 7), das Wesentliche vom Unwesentlichen zu sondern, werden wir versuchen, soweit dies bei dem unvollkommenen, z. Th. auf Beschreibungen beruhenden Materiale möglich ist, eine Entwickelung des Typus zu erkennen.

In Betracht kommen[2]):

---

[1]) Die Ilias Ω 413—417 stellt sich die Schleifung zwölfmal, jedes Tages früh wiederholt vor.

[2]) In diesem, wie in den Fällen, wo eine Reihe von ähnlichen Darstellungen zur Feststellung eines Typus verwendet werden wird, habe ich es versucht, diese schematisch unter einander zu stellen, weil dies eine Beschreibung der — oft sehr zahlreichen — Monumente erspart, da man von links nach rechts lesend sofort einen Eindruck von alle dem erhält, was das Bild bietet, von oben nach unten lesend aber erkennt, was an ihm typisch ist, was eigenartig.

Wenn nur das Gleichartige, wie dies außerdem in der Regel geschehen wird, durch Zusammenstellen der durch Buchstaben bezeichneten Monumente in der Arbeit angedeutet wird, ist es in der Regel schwer, sich ein Gesammtbild von jedem einzelnen Monumente zu machen, und zu erkennen, wo z. B. Ersatz durch andere Charakteristika ein fehlendes Kriterium entbehrlich macht. Die Form der Gefäße habe ich in den Text mit aufgenommen, weil die Kenntniß derselben oft mit einem Schlage klar macht, warum z. B. Verkürzung u. dgl. nöthig gewesen.

Gruppe I.

Neapel 2746. Lekythos. Abgeb. R. Rochette Mon. in. XVII. Overbeck HG. XIX. 6. Inghirami G. O. II. 211. — Luckenb. A. = A.

Campanari. Amphora. — Luckenb. D. = B.

Brit. Mus. 553. Amphora aus Vulci. — Luckenb. B. = C.

Hope'sche Sammlung Lekythos aus Sicilien abgeb. R. Rochette Mon. in. XVIII. 2. HG. XIX. 7. Dubois-Maisonneuve Intr. 48. G. O. 210. 18. Müller-Wieseler Denkm. I. 97. — Luckenb. E. = D.

Vormals in Gerhard's Besitze, Amphora abgeb. Gerhard A. g. V. CXCVIII = Berlin 1867. — Luckenb. C. = E.

Cabinet Durand 383 Lekythos abgeb. R. Rochette Mon. in. XVIII. 1. Inghirami G. O. II. 208. — Luckenb. F. = F.

Achilleus	auf dem Wagen	Richtung	Wagenlenker	Hektors Leiche	Grabmal	Eidolon	Zusatzfigur	
läuft den Kopf gewendet	—	längs des Wagens	mit langem Gewand, bärtig mit Schild	bärtig, nackt, zur Seite angebunden, Hände zurück	mit Schlange	geflügelt nach r. stürmend	—	A
läuft den Kopf gewendet	—	"	"	"	"	—	—	B
läuft den Kopf gewendet	—	"	langes weißes Gew., bärtig mit Schwert	angebunden nackt nachschleifend	"	—	daneben ein Baum. Rev. Parisurtheil	C
läuft	—	"	langes Gewand behelmt, bärtig	"	ohne Schlange	geflügelt nach r. stürmend	1 Gefallener	D
läuft voll gewaffnet	—	dem Wagen entgegen	mit Helm und Schild	—	mit Schlange	geflügelt nach l. stürmend	—	E
steht langgewandet	auf dem Wagen	—	mit Helm	bärtig, nackt nachschleifend	"	sitzt auf dem Grabe	ein Krieger vor dem Gespann, daneben ein zweiter in eiligem Laufe	F

Gruppe II.

München Cand. 407 Hydria. — Luckenb. G. = G.
Mus. étr. 527 Amphora abgeb. HG. XIX. 8 Gerhard A. g. V. CIC. — Luckenb. H. = H.
Petersburg 165 Amphora aus Vulci. — Luckenb. I. = I.

Es befremdet besonders, daß Achilleus in den meisten (allen außer F) nicht auf dem Wagen steht, sondern neben demselben hereilt — denn daß der Lenker des Gespannes nicht Achilleus sei, geht aus der Tracht

---

Typus II.

Achilleus	auf dem Wagen	Richtung	Wagenlenker	Hektors Leiche	Grabmal	Eidolon	Zusatzfigur	
steht die Lanze aufgestützt	—	hinter dem Wagen mit dem Rücken dagegen	unbärtig, weißer Chiton	bärtig, nackt	vorhanden, ohne Schlange	sitzt auf dem Grabe	Iris, an d. Schultern geflügelt. m. Kerykeion lang. Chiton aufgenommen	G
"	—	"	langgewandet, ob bärtig ist unsicher	unbärtig, nackt	mit Schlange	ohne Flügel eilt n. l.	geflüg. Fig. Odysseus mit Hund	H
hebt mit der R. einen Schild auf, beugt sich über die Leiche	—	hinter dem Wagen	bärtig, langgewandet mit schwarzem Fell. Schild auf dem Rücken	bärtig, nackt	—	—	eine von den Pferden halbverdeckte Frau mit erhob. R.	J

Zu bemerken ist, daß H die Beischriften ϘO⟨ꓘƎH, ⟨VƎV IXA, ƧOVꓘOϘTΠ, ƧO INOꓘ, OV TEV trägt, ferner, daß G als Revers die Amazonenankunft zeigt. Was Luckenbach's B = D betrifft, so verstehe ich nicht, wie dieser S. 501 Anm. 2 eine Discrepanz zwischen Overbeck und dem Katalog des Brit. Mus. finden konnte.

Dort steht: Achilles is running by the side of the quadriga . . . bei Overbeck HG. S. 456, 114 „Achilleus nicht auf dem Wagen, wo sich der weißgewandete Lenker findet, sondern neben den sprengenden Pferden", woraus hervorgeht, daß Overbeck, gleich Luckenbach den neben der Quadriga laufenden Mann für Achilleus erklärte, aber keine Abweichung vom Kataloge des Brit. Mus. Der weiße tumulus, vor welchem Achilleus' Beine sichtbar sind, verdeckt einen Theil seines Oberkörpers.

(langes weißes Gewand) hervor.[1]) Luckenbach hat nun versucht, aus der attischen Sitte der Apobaten diese Abweichung zu erklären. Ich gebe gern zu, daß sie es war, welche das Nebenherlaufen des Achilleus erträglich erscheinen ließ, daß sie aber der Grund zu der Auffassung der Scene gewesen wäre, daß man dadurch das Bild zu beleben gesucht hätte, scheint mir keine genügende Erklärung. Vielmehr glaube ich, daß diese zu finden ist, wenn wir — die zweite Gruppe (G—J) im Auge behaltend — von A, B und C ausgehen. Es scheint das Bedürfniß bestanden zu haben, den Achilleus in noch engere Beziehung zu Hektor zu setzen, als dies möglich wäre, wenn er selbst die Schleifung vollzöge; man wollte darstellen, wie sich Achilleus' Auge an der Schmach des verhaßten Gegners weidete, etwa im Sinne der Verse X

346 αἲ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη
ὤμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἷα μ' ἔοργας,

Deshalb stellte man zuerst Achilleus dar, wie er die Leiche betrachtete, während der Wagen wartete; alsdann wollte man den Act der Schleifung darstellen, sich aber jenen Zug nicht entgehen lassen und man stellte dar, wie der Pelide abgesprungen vom Wagen sich umblickte in wilder Freude an der Verstümmelung des nachschleifenden Feindes. Dazu kam nun die Gewöhnung der Attiker, die Sitte des Abspringens darzustellen und verschaffte gerade diesem Typus weitere Geltung, ließ ihn aber auch mißverstehen, so daß Achilleus sich nicht umblickt und somit der gewonnene Vortheil wieder verloren geht (D). Andrerseits konnte aus diesem gewendeten Achilleus leicht durch Mißverständniß ein dem Wagen entgegeneilender werden, wie in E, welches überhaupt ohne jede Aufmerksamkeit gearbeitet zu sein scheint.[2])

Bei F, welches nach l. läuft und schon dadurch von der Reihe der übrigen, typisch offenbar verwandten Darstellungen abweicht, tritt der interessante Fall ein, daß der mißverstandene Typus dem Maler — der offenbar die Dichtung genau kannte — unverständlich war, weshalb er — zwar nicht diese unverstandene Figur zu beseitigen wagte, wohl

---

[1]) Freilich scheint in F der zweifellos sichere Achilleus auch langes Gewand zu tragen. Allein das ist wohl, wie der mißverstandene Krieger auf Rechnung des nicht mehr recht verstandenen, aber den Maler noch stark beeinflussenden Typus zu setzen.

[2]) Auch das Eidolon läuft in der der gewöhnlichen Richtung entgegengesetzten Stellung dahin.

aber einen zweiten Achilleus auf den Wagen stellen zu müssen glaubte. Denn daß Achilleus allein auf dem Wagen stehen und lenken könne, wie in der Ilias, das kam dem Maler nicht bei, und konnte ihm nicht beikommen, das wäre der Ausdrucks- und Empfindungsweise seiner Zeit entgegen gewesen. Denn einmal kann man das von Robert gelegentlich[1]) gebrauchte „jede wahre Kunst lebt und athmet in Anachronismen" heranziehen und daraus erklären, daß es dem Bildner nicht denkbar war, daß der Held selbst lenkte, daß in der Typensprache zu ihm von vornherein sein Lenker gehörte; weiter aber ist zu bedenken, daß es eine berechtigte Forderung jener Kunst ist, ihre Haupthelden nicht in untergeordneten Handlungen zu zeigen[2]), da ihnen dadurch das Interesse entzogen würde.

Der Urtypus der Darstellung des Actes der Schleifung ist demnach: Achilleus eilt zurückblickend neben dem von vier Rossen gezogenen Wagen im Laufschritte dahin; auf dem Wagen steht der bärtige, mit langem weißen Gewande bekleidete Lenker, den wir aus unserer Kenntniß Automedon nennen können, der für den Bildner eine unentbehrliche Figur war; am Wagen befestigt liegt Hektors Leichnam, die Hände hinter dem Kopfe gefaltet, stets nackt. Dahinter ist das Grabmal angedeutet, mit einer Schlange (A B C E) über dem das Eidolon des Patroklos vollbewaffnet[3]) (in A D E beflügelt) einherstürmt oder hockt.[4])

Die zweite Gruppe der Darstellungen bietet bezüglich der Stellung des Achill keine Schwierigkeiten, ja wir sehen in ihr das Vorbild der vorigen. Daß, wenn Achilleus gewendet hinter dem Wagen steht, diesem ein Wagenlenker gegeben werden muß, ist klar. Allein in diesen Typus tritt eine neue Gestalt ein und zwar — nach den Beschreibungen zu urtheilen — an derselben Stelle, hinter dem Rücken der Pferde; sie scheint also zum Typus zu gehören. In der münchener Vase (G) kann ein Zweifel über ihre Bedeutung nicht obwalten, dort ist sie an den Schultern geflügelt, in der Linken trägt sie das Kerykeion, mit der Rechten nimmt sie ihr langes Gewand auf. In H sind die Flügel

---

[1]) Bild und Lied S. 13.

[2]) Ganz ähnlich finden wir den Helden anderweit hervorgehoben und nicht in einer Handlung, welche seine Stellung verkennen ließe, z. B. in Brunn, Vorlegeblätter 12. (Noël des Verges Étrurie 38) und M. d. J. X. 4.

[3]) In C ist dasselbe aus Raummangel weggefallen.

[4]) Letzteres ist nur in F der Fall, wo die ganze Erscheinung undeutlich und nverstanden ist.

gesichert, die vorderen Theile der Figur sind leider weggesprungen, so daß nicht zu entscheiden ist, ob sie ein Kerykeion getragen hat. In J ist nur der Platz und die Richtung, sowie die erhobene Hand der weiblichen Gestalt gewahrt, während weder Flügel noch Kerykeion erwähnt werden. Trotzdem, glaube ich, sind wir — da weder Hekabe noch Andromache noch sonst eine sterbliche Frau (wie Stephani andeuten zu wollen scheint) hier am Platze ist — berechtigt, auch in dieser Figur Iris zu erkennen, sei es, daß der Maler mit Absicht, wie z. B. HG. IX. 7, oder aus Mißverständniß die Flügel weggelassen hat. Der Name Κονι. ος, welcher auf H bei dieser Gestalt steht, kann dem Kerykeion in G gegenüber nicht ins Gewicht fallen. Ich möchte ihn mit Luckenbach und Brunn auf den Namen des Lenkers (wenn auch nicht auf ιππος endigend, da hiergegen die Enge des Raumes spricht) beziehen oder für einen Pferdenamen halten, wie den ähnlich klingenden Κιονις auf der Bullet. 1843, 75 f. von Braun beschriebenen Kalpis.

Wenn wir somit den Kern der beiden Darstellungen festgestellt haben, so werden wir die durch subjective Willkür in die Bilder gekommenen Zusatzfiguren als für unsere Interpretation nicht maßgebend auszuscheiden haben. Es sind dies fallende oder gefallene Krieger zur Andeutung des Schlachtfeldes und der — vielleicht aus den Typen der Heldenauszüge herübergekommene — Odysseus mit dem Hunde.[1]) Wie diese Zusätze in die Bilder kommen, darüber hat Löschcke sehr ansprechende Bemerkungen (A. Z. 1876, S. 108 f.) gemacht. Man hat sie — mögen sie selbst mit Bedacht vom Maler aufgenommen sein — mit der größten Vorsicht zu behandeln. Für die Vergleichung mit dem Epos haben wir uns an den Typus selbst zu halten. Da bieten sich denn — selbst wenn unsere Auffassung von der Entwickelung des Typus richtig ist — einige Abweichungen. Eine solche in der am Grabhügel angebrachten Schlange, wie Luckenbach S. 505 dies thut, zu erkennen, bin ich zunächst nicht im stande, denn sie ist nicht selbständig zugesetzt, sondern soll einfach dazu

---

[1]) Erwähnt sei hier eine aus Gela stammende sf. Lekythos des Brit. Mus. Auf einer Quadriga stürmt (n. r.) ein weißgewandeter Wagenlenker (Kopf verwischt) einen (nur z. Th. erhaltenen) Stab haltend, vorüber an einem weißen Grabhügel, auf dem ein geflügeltes Eidolon mit eingelegter Lanze und erhobenem Schilde kniet (der Kopf fehlt fast ganz aus Raummangel). Unter den Pferden eilt (n. r.) ein Hund.

Gewiß ist auch hier an unseren Typus zu denken, nur ist er ganz unverstanden, verkürzt und verwischt.

dienen, die betreffende Wölbung als Grab zu charakterisiren, ist somit nur eine Andeutung des Grabhügels der Ilias. Der zugesetzte Lenker und die Vierzahl der Rosse sind aus der Gewohnheit des Künstlers geflossen und wir werden für spätere Fälle den Schluß ziehen dürfen, daß, wo uns Sitten aus der Zeit des Malers begegnen, diese gegen die Schilderung des Epos eingedrungen sind, also bei etwaigen Wiederherstellungen der Dichtung aus dem Bilde in Abzug zu bringen sind. Die beiden wesentlichen Zusätze im Typus, welche uns, wenn wir die Dichtung nicht besäßen, irreleiten könnten sind: das Eidolon und die Iris. Wie das erstere in die Darstellung gekommen ist, ist leicht zu erkennen. Es stammt aus der Ilias selbst Ψ 65[1]); das Erscheinen des Patroklos war dem Maler noch im Sinne und er nahm es um so lieber auf, als dadurch das Grabmal als das des Patroklos kenntlich wurde. Uebrigens ist es die stehende Formel geworden, das Grab eines Helden dem Ehren gespendet werden sollen, zu charakterisiren, z. B. HG. XXVII. 17. Schwieriger ist die Anwesenheit der Iris zu erklären. Ich kann hier über Luckenbachs Vermuthung, daß sie eine Andeutung der Abfahrt sei, nicht hinauskommen; hinzuzufügen wäre etwa, daß der Maler das Schicksal, welches die Leiche trifft, habe andeuten wollen. Geneigter möchte ich sein, sie dadurch zu erklären, daß man die leere Stelle über den Rücken der Pferde füllen wollte — vielleicht ein Grund mehr, im ersten Typus Achilleus laufend darzustellen —, wozu man bei Einführung des Herakles in den Olymp den leierspielenden Apollon passend benutzte, bei Abfahrtsscenen anderer Art gerade Iris einzusetzen pflegte, z. B. HG. XVIII. 2. Wenn nun in diesen Abweichungen eine Mahnung liegt, stets vorsichtig zu scheiden, was der Maler aus handwerklichem Interesse, aus Gewohnheit, was er zur Vergegenwärtigung einer bestimmten, ihm vorschwebenden Scene gebildet hat, so darf doch das Verhältniß dieses Bildes zum Epos — eingestellt in das Ergebniß der Gesammtuntersuchungen — nicht zu den extremen Milchhöferschen, ja nicht einmal zu allen von Luckenbach gezogenen Schlüssen fortreißen, ebensowenig glaube ich, daß „durch diese Bilder, wie auch durch die Françoisvase das Verhältniß der archaischen Vasen zu den Gedichten des epischen Kyklos hinlänglich klargestellt wäre".

---

[1]) Auch Ψ 18 ff. waren geeignet, den Wunsch nahezulegen, an Patroklos zu erinnern.

Daß trotz einiger Abweichungen (bes. in der vielleicht in G und J wiederkehrenden Iris von H) gerade der Vorgang der Dichtung für den Bildner bestimmend war, beweist einmal die Abänderung des Typus in E, die sicher nur aus dem Streben, die Erzählung der Ilias genau wiederzugeben, hervorgegangen ist, ferner das sich Weiden am Anblick der Leiche (ganz im Sinne der Dichtung X 370), die Andeutung des Grabes und die Nacktheit der Leiche. Das Vorhandensein des Eidolon ist nicht nur nicht störend, sondern es weist gerade auf eine durch Hören gewonnene Kenntniß der Ilias hin, durch welche das mehrfach erwähnte Eidolon in diese Scene herübergewandert ist.

Ich schließe hieran an die Darstellung der

11. Lösung des Leichnams des Hektor.

Da schon Luckenbach (S. 508 dort die Litteratur)[1]) klar gemacht hat, daß wir hier einen beherrschenden Typus für die Vasenmalerei vor uns haben,[2]) so brauchen wir eine Zusammenstellung wie oben nicht zu geben.[3]) Den ersten Ausführungen Luckenbachs, daß die Verse Ω 472 die Scene hervorgerufen haben, können wir uns nur anschließen; auch daß aus künstlerischen Gründen die Freunde durch ein Wein einschenkendes Mädchen ersetzt worden sind, ist richtig erkannt. Gegen ihn müssen wir aber Partei ergreifen, wenn er behauptet, die Furcht, die Einheit der Handlung zu stören, hätte den antiken Bildner gehindert, die Pferde und den Wagen des Priamos erscheinen zu lassen. Wie gern der Maler ins Breite verfällt, selbst in übertriebener Weise, hat Robert ausführlich dargethan;[4]) auch finden sich die Rosse und der Lenker thatsächlich. Ich glaube daher, daß ein anderer Grund vorlag, nur einen Diener mit den Gefäßen zu zeichnen, nämlich der, daß in der Ilias der Wagen in der That im Vorhofe bleibt, die Geschenke aber hereingetragen werden:

---

[1]) Dazu Robert Bild und Lied S. 19.

[2]) Hinzu zu bemerken ist, daß nach der bei Overbeck abgedruckten (S. 469) Angabe Welckers Achilleus in A einen Becher darbietet, Priamos den Fuß auf die Leiche setzt.

[3]) Die Monumente sind: Luckenbach:

sf.	Lekythos. Overbeck HG. S. 468. 135.	Bull. 1834. p. 37. 1836. p. 75.	A (c)
sf.	„	Arch. Zeit. 1854. 72. 3. 4. S. 291.	B (b)
rf.	Schale, München n. 404. HG. XX. 3.	Gall. Om. Ingh. II. 238.	C (a)
rf.	Amphora. M. d. J. VIII. 27.	Arch. Zeit. 1871. S. 100.	D (d)

a, b, c, d bei Heydemann Iliupersis S. 14. Anm. 2.

[4]) Bild und Lied S. 13 ff.

469 Πρίαμος δ' ἐξ ἵππων ἆλτο χαμᾶζε
Ἰδαῖον δὲ κατ' αὖθι λίπεν· ὁ δὲ μίμνεν ἐρύκων
ἵππους ἡμιόνους τε· und weiter

572 Πηλεΐδης δ' οἴκοιο λέων ὣς ἆλτο θύραζε und

578 ἐυσσώτρου δ' ἀπ' ἀπήνης
ᾕρεον Ἑκτορέης κεφαλῆς ἀπερείσι' ἄποινα·

Der die Geschenke Tragende versinnlicht also die Worte des Priamos

502 τοῦ νῦν εἵνεχ' ἱκάνω νῆας Ἀχαιῶν,
λυσόμενος παρὰ σεῖο, φέρω δ' ἀπερείσι' ἄποινα.

und erklärt, wie jener es wagen konnte, dem Peliden zu nahen.

Ueber den Verbleib der Leiche des Hektor erfahren wir

Ψ 24 ἦ ῥα, καὶ Ἕκτορα δῖον ἀεικέα μήδετο ἔργα,
πρηνέα πὰρ λεχέεσσι Μενοιτιάδαο τανύσσας
ἐν κονίῃς. und weiter

Ω 17 αὖτις ἐνὶ κλισίῃ παυέσκετο, τὸν δὲ ἔασκεν
ἐν κόνι ἐκτανύσας προπρηνέα. ferner

Ω 412 ἀλλ' ἔτι κεῖνος κεῖται Ἀχιλλῆος παρὰ νηί
αὔτως ἐν κλισίῃσι· und endlich

Ω 553 ὄφρα κεν Ἕκτωρ
κῆται ἐνὶ κλισίῃσιν ἀκηδής,

freilich ist der Leichnam in der Dichtung (Ω 584) dem Vater nicht sichtbar, da aber — wie Luckenbach und Robert schon betonen — der Leichnam der Deutlichkeit halber vorhanden sein muß, unter dem Lager sein bester Platz ist, die Charakteristik der Härte Achilleus' dadurch aber in der That erleichtert wurde, so brachte man ihn, nicht nach des Dichters eigenen Worten, aber auch nicht gegen dessen Anschauung, dort, als im Zelte, an.

Luckenbach giebt nun — ganz in unserem Sinne — an, was ein vorsichtiger Interpret, welcher die Dienerin als Zusatzfigur erkennt und aus der Anwesenheit der Leiche (B) nur deren Vorhandensein im Zelte schlösse, erkennen würde. Der Typus bietet: „Achill liegt auf der Kline," vor welcher (in C) ein Tisch mit Speisen steht: „unter oder (B) vor dem Bette liegt der (in B gigantenhaft große) Leichnam Hektors. Hinter Priamos in ACD ein oder mehrere Begleiter mit Geschenken." Geschlossen wird, „daß Priamos zum Achill geht und daß er denselben beim Mahle findet." Allein, entgegnet Luckenbach, „er soll ihn ja nicht beim Mahle finden, sondern kurz nach dem Mahle." Also auch hierin noch Ab-

weichung von der Dichtung! In der That? Ich meine, enger könnte freilich ein Anschluß an die Dichtung nicht gedacht werden, als in unserem Falle Ω 471 f. bietet

γέρων δ' ἰθὺς κίεν οἴκου
τῇ ῥ' Ἀχιλεὺς ἵζεσκε διίφιλος. ἐν δέ μιν αὐτόν
εὗρ' . . . . . 475 νέον δ' ἀπέληγεν ἐδωδῆς
ἔσθων καὶ πίνων· ἔτι καὶ παρέκειτο τράπεζα.

und in unsren Bildern ist Priamos in der That in das Zelt gegangen und hat ihn gefunden „ruhend von Speise und Trank und den Tisch noch neben ihn stehend" (C). Denn Luckenbach irrte, wenn er annahm, Achilleus speise noch, fehlen doch die Eßtische sogar meist, die Schale mit Wein aber hat er nicht sowohl für sich durch die Dienerin füllen lassen, als für den Kommenden, dem er sie, wie B zeigt, bietet.[1]) Also hätte eine genaue Interpretation mehrerer, zu einem Typus durch Vergleichung vereinigter, Kunstwerke uns ein sehr richtiges Bild von der Dichtung gegeben. Solange wir aus solchen Beispielen sehen, daß — die nöthige Vorsicht vorausgesetzt — Resultate von ziemlicher Sicherheit zu gewinnen, daß Anregungen durch den Dichter beim Bildner erweislich sind, solange dürfen wir, glaube ich, nicht um eines vielleicht irreleitenden Monumentes willen ein so wichtiges Mittel für die Erkenntniß der verlorenen Epen von uns werfen, wie es die alten Vasen in der That zu Zeiten sind.

Aber — „in der Idee hätte auch dieses Bild uns irregeleitet," denn meint Luckenbach „Achill streckt dem Greise den Becher entgegen weniger wohl, weil er den Alten willkommen heißen will und ihm Gewährung seiner Bitte verspricht, als gewissermaßen zum Spott und Hohn." Robert hat (Bild und Lied S. 19 Anm. 14) dies bereits durchaus entsprechend zurückgewiesen. Zu Roberts Bemerkungen ist noch hinzuzufügen, daß das Thema des Malers lautete: Priamos erlangt durch Bitten und Geschenke Hektors Leiche von Achilleus, wie dies der Gesammtinhalt der Dichtung ist, welchen er geben will; dazu ist der Deutlichkeit wegen der Geschenke Bringende und die dem Priamos gereichte Schale nöthig, welche bei Homer ebenfalls den Wendepunkt in

---

[1]) Wenn Achilleus das Gefäß in C so hält, als wolle er selbst trinken, so muß gesagt werden, daß C überhaupt freier ist als B (die Bekränzung durch das Mädchen), daß die ausgestreckte Hand Achilleus' erlaubt C nach Maßgabe des älteren und zuverlässigeren B zu deuten.

Achilleus' Gesinnung bezeichnet. Welchen Moment sich der Maler gedacht hat, ob er den Schluß und den Anfang zusammengezogen hat oder ob wir uns die Verhandlungen schon bis zum Wendepunkte der Versöhnlichkeit gekommen denken sollen, ist durch nichts bezeichnet, denn wir können uns Priamos ebensogut herankommend, wie dem Sieger als Steigerung der Bitte zu Füßen sinkend, denken. Wir können hier nicht genau entscheiden — vielleicht entschied der Maler selbst nicht genau. Genug, der Ausgang muß deutlich werden; das Streben hiernach kehrt häufig wieder, dahin zielen z. B. die Kränze in HG. XV. 2. XV. 12. XXII. 3 u. a. O. Bezüglich der Abweichungen der zwei rf. Vasen verweise ich auf Luckenbach S. 510, mit dem ich im Wesentlichen übereinstimme: in den Grundlagen enger Anschluß an Homer — in den Einzelnheiten Freiheit des Malers. Wunderbar scheint, daß die bedenklichsten dieser „Freiheiten in der Einzelgestaltung" gerade in den rf. Vasen liegen (Achilleus hält die Schale vor sich, Hermes wird sichtbar, in der Gefolgschaft des Priamos ist nicht alles in Ordnung) und trotzdem Luckenbach ihnen gegenüber eher Concessionen machen möchte, als den einfachen schwarzfigurigen Vasen, mit minder wichtigen Aenderungen.

Im Typus abweichend, aber doch möglicher — vielleicht wahrscheinlicher Weise ist ein weiteres hochalterthümliches Monument auf die Lösung Hektors zu deuten:

12. Das argivische Broncerelief,

welches von Furtwängler in den Abhandlungen der Königl. Akademie d. W. in Berlin 1879 (erschienen 1880) zuerst in diesem Sinne besprochen (S. 96) und von Curtius ebenda (S. 13) abgebildet worden ist.[1]) Dasselbe stellt soviel ich aus der Abbildung und dem Gypsabguß ersehe einen jugendlichen, nackten mit einem Kranz im Haare geschmückten Mann dar, welcher mit der Linken eine Lanze hält, deren Spitze sich auf einem Fragmente (Curtius) wiedergefunden hat. Mit der Rechten scheint er nach einem Gegenstande fassen zu wollen, den eine gegenüberstehende, fast ganz verbrochene, langgewandete Gestalt in der Hand hält. Erhalten sind von derselben ein Theil des linken Armes mit der den betreffenden Gegenstand haltenden Hand, der rechte Arm ganz; er ist emporgehoben, so daß die Hand etwa das Kinn des Jünglings berührt. Am Boden

---

[1]) Wieder vergrößert abgebildet bei Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 187.

liegt ein nackter Todter dessen etwas angezogener Unter- und Oberschenkel und die eine (linke) Hand sichtbar sind.

Während Furtwängler die Bitte des Priamos um Hektors Leiche erkennen wollte, meint Milchhöfer, Anfänge d. Kunst S. 187, vielmehr die Bekränzung des Theseus durch Ariadne nach Erlegung des Minotauros erkennen zu müssen. Seine Gründe sind erstens, daß der Typus der Lösung so früh noch nicht nachweisbar sei, dann, daß — wie feststehe — ein Kranz zu erkennen sei, drittens daß das Gewand der zweiten stehenden Figur ein weibliches sei, schließlich, daß der Gestus der erhobenen Hand, des nach dem Kinne Fassens nicht der Gestus der Bitte sei. Was den ersten Grund anlangt, so kann er deshalb nicht zur Beweisführung herangezogen werden, weil, wie Milchhöfer selbst zugeben muß, gerade diese Auffassung der von ihm angenommenen Scene ebenfalls neu wäre. Denn auf der Kypseloslade, wo diese Scene vorgebildet war — offenbar ein Hauptmoment für Milchhöfers Deutung — spielt Theseus die Leier, der Leichnam des Minotauros aber fehlt. Wie aber die Scene in ähnlichen, auch der äußeren Form nach verwandten Denkmälern gebildet wird hat Furtwängler, welcher auch auf unser Monument Bezug nimmt, ohne sich jedoch über seine jetzige Ansicht zu äußern Arch. Zeit. 1884 S. 107 VIII. gezeigt. Es scheint mir aber mindestens ebenso gewagt, ein neues Schema für eine sonst anders aufgefaßte Scene anzunehmen, als eine sonst noch nicht nachgewiesene neue Darstellung — natürlich in den bescheidenen Mitteln der ältesten Kunst.

Was den zweiten Grund betrifft, so muß ich mich auf den Abguß und Milchhöfers eigene Abbildung verlassen; ich glaube dies aber um so eher zu dürfen, da anzunehmen ist, daß M. besonderen Werth auf die ihm so wichtige Bildung von Hand und Kranz gelegt hat. Mir scheint die Haltung der Hand deshalb bemerkenswerth, weil sie von der sonstigen Art einen Kranz zu halten, abweicht. Wir haben an der spartanischen Stele ein zeitlich nahestehendes Beispiel und können deren leicht eine ganze Reihe zusammenbringen z. B. Mon. d. J. IV, XLVI. u. III, XXXIV, XXIV 2, wo allerdings durch den gleichzeitig gehaltenen Speer die Stellung etwas verändert wird, auf der Darstellung des Minotauroskampfes von Glaukytes und Archikles[1]), ferner HG XV. 2,

[1]) Die Darstellung desselben Gegenstandes auf der Françoisvase ist leider nicht recht zu vergleichen, da außerdem eine Blume in der Hand ruht.

XV. 12, XXII. 3 u. s. w. Die Beispiele, bei denen es sich nur um das Halten eines Kranzes handelt, zeigen die Hand geschlossen. Für unser Monument ist daher die Annahme, daß diese Hand einen Kranz gehalten hätte, mindestens ebenso gewagt, wie die, daß eine Schale zu denken sei.[1]) Dazu ist zu bemerken, daß der Held bereits bekränzt ist.

Bezüglich der Bekleidung der verbrochenen Figur, möchte ich eine Bestimmung ob männlich oder weiblich, ablehnen. Ein Greis und ein Weib konnten dies lange Kostüm in gleicher Weise tragen. — Der Gestus der nach dem Kinne fassenden Hand ist aber als Gestus der Bitte — abgesehen von schriftlicher Ueberlieferung wie z. B.

K 454 ἦ, καὶ ὁ μέν μιν ἔμελλε γενείου χειρὶ παχείῃ
ἁψάμενος λίσσεσθαι

auf Denkmälern mehrfach sehr deutlich, z. B. Gerhard Etr. und camp. V. XXI. Brit. Mus. 607, Gerhard A. gr. V. III. CLXXXV, Benndorf, Gr. u. sic. V. LI. und sonst oft. Wenn also die Schale als Lösung und der Gestus der Bitte im Furtwänglerschen Sinne gedeutet werden können, so sehe ich keinen zwingenden Grund sie aufzugeben. Gegen Milchhöfers Deutung erhebt sich — abgesehen von der vom gewöhnlichen abweichenden Composition des Bildes — ein schweres Bedenken in der durch das Fragment gesicherten Lanze. Diese hat wohl in Achilleus' Händen Sinn, denn mit ihr hat er Hektor erlegt X 326

τῇ ῥ' ἐπὶ οἷ μεμαῶτ' ἔλασ' ἔγχεϊ δῖος 'Αχιλλεύς u. ff.

ihm kommt auch außerhalb des Kampfes die Lanze zu, Theseus aber hat das Schwert als Waffe gebraucht und der Speer ist in seiner Hand grundlos.

Wenn wir also auch keine Entscheidung der Frage, ob Hektors Lösung zu erkennen sei oder nicht, zu bringen vermochten, dies muß der Auffindung von ähnlichen Monumenten überlassen bleiben, so hoffen wir doch eine Deutung in Furtwänglers Sinne offen gehalten zu haben.

Noch eines Monumentes haben wir zu gedenken, welches Overbeck HG. S. 469. 136 im Anschluß an Archeologia XXIII. S. 197 f. bespricht.[2]) „Ein Greis kniet vor einem jungen Krieger, welcher ihn mit

---

[1]) Priamos trägt auch sonst selbst ein Gefäß in der Hand, um anzudeuten, daß er nicht ohne Geschenk naht, z. B. A. Z. 1864. S. 185*. 60. = Connestabile P. m. XVI.

[2]) Eine volcenter Amphora des Prinzen v. Canino, Mus. étr. 806. Der Revers enthält die Ankunft der Amazonen.

einer Gebärde, in der sich Zorn und Mitleid mischen (?) erhebt. Beide tragen Tänien um das Haupt. Athene und Hermes stehen nahe bei dem Helden; hinter Priamus und unter einer Säulenhalle (portique) sieht man einen Wagenlenker mit zwei Lanzen und eine junge Frau, welche die Scene betrachtet. Die Inschrift zwischen den beiden Figuren ist unverständlich. Da ich diese aus Vulci stammende Amphora nicht aus der Abbildung kenne, kann ich sie, da sie allein steht, meinem Princip gemäß nicht zu Beweisen heranziehen; nur etwaigen auf dieses Bild gestützten Einwürfen soll in kurzen Worten begegnet werden.

Abweichend von dem oben charakterisirten Typus, ist der in Vers

Ω 515. αὐτίκ' ἀπὸ θρόνου ὦρτο, γέροντα δὲ χειρὸς ἀνίστη,

bezeichnete Moment zur Darstellung gewählt, wobei man sich wiederum an die vom Dichter geschaffene Scene angeschlossen hat, sodaß erkennbar wird, daß die Maler auch unabhängig von einander, dem Dichter gegenüber — wenn auch von verschiedenen Scenen seiner Schöpfung — abhängig waren. Bezüglich Hermes und Athenes gilt das, was Luckenbach im Anschluß an Connestabile pitture murali di Orvieto XVI. gesagt hat. Auch in dieser (späten) Darstellung ist eine in der Dichtung in dem Zusammenhange der Erzählung nicht eben fern von der herausgegriffenen Scene erwähnte Figur, welche das vor unseren Augen Geschehende ermöglicht hat, beigefügt: Hermes; hingegen ist Athene, welche so oft, auch zusammen mit Hermes, in Verbindung mit Achilleus auftritt, eine dem Typus vielleicht als Achilleus' Schutzgöttin (Luckenbach) vielleicht aus Erinnerung an andere Darstellungen zugesetzte Figur.

Den Lenker außerhalb des inneren Zeltraumes zu denken, entspricht wie wir gesehen haben, der Darstellung der Ilias; auch Briseis (676) wird dort zu denken sein, wenn wir nicht in der Zuschauerin eine der häufig erwähnten Dienerinnen erkennen wollen.

Dieser Darsteller würde also des Hektor Leichnam zu zeigen für unrichtig gehalten und sich mit der Andeutung durch Hermes und die sonstige Situation begnügt haben; er stünde dann der Dichtung so abhängig gegenüber, daß er ihr zu Liebe sogar den Grundsatz seiner Kunst: „völlige Deutlichkeit um jeden Preis", verletzt hätte.

Als möglicherweise ilisch werden wir auch das von Benndorf in seinen griech. und sicil. Vasenb. XIII veröffentlichte, leider stark fragmentirte Vasenbild betrachten, welches den mit Panzer und Beinschienen gewappneten bärtigen

13. Achilleus seinen Rossen gegenüberstehend
zeigt, im Begriff dem ersten der drei Pferde das Riemenzeug anzulegen. Ein bärtiger, fast ganz weggebrochener Mann führt ein viertes Pferd heran.

Benndorf denkt — wie auch Heydemann[1]) — an die Zurichtung des Gespannes des Achilleus für Patroklos. Daß in Π 148 Automedon, und zwar nur er dies Geschäft verrichtet, in dem Bilde aber Achilleus selbst (Beischrift AXIL E) thätig eingreift, würde nicht ins Gewicht fallen, denn der Vasenmaler hätte können die Eile der Zurüstung, welche Achilleus selbst angerathen hat Π 127 und 129 δύσεο τεύχεα θᾶσσον, dadurch andeuten wollen, daß er Achilleus selbst thätig zeigt. Auch ist das Bespannen ziemlich breit erzählt 149—55.

Allein, dieser Deutung steht ein Umstand entgegen: Achilleus trägt selbst die Rüstung, welche er gerade für diesen Kampf dem Freunde geliehen hat, deren Entbehrung ihn später hindert, dem Freunde zu Hilfe zu eilen, sodaß er auf neue Waffen warten muß. Dieser Widerspruch ist so schwer,[2]) daß wir suchen müssen eine andere Lösung zu finden. Und dies scheint mir nicht ganz unmöglich. Τ 364—391 wird erzählt, wie Achilleus sich rüstet und fortgefahren

> ἵππους δ' Αὐτομέδων καὶ Ἄλκιμος ἀμφιέποντες
> ζεύγνυον· ἀμφὶ δὲ καλὰ λέπαδν' ἕσαν, ἐν δὲ χαλινούς
> γαμφηλῇς ἔβαλον . . . .

als alles bereit ist besteigt Achilleus den Wagen und nun folgt die Unterredung mit dem von Hera redebegabten, weissagenden Rosse Xanthos. Die ganze Scene des Rossezäumens ist von Handlungen Achilleus' eingeschlossen. Im Bild, wie in der Dichtung übernehmen zwei Personen dies Geschäft (392); daß Achilleus vom Maler selbst in dieser Handlung gezeigt wird, kann nicht befremden; im Gegentheil wird er so zu dem Rosse in innigste Beziehung gesetzt, während wir, stünde er dem Wortlaute der Dichtung gemäß auf dem Wagen, eine solche Beziehung gar nicht zu erkennen vermöchten. Ja, der etwas geöffnete Mund des Achilleus und das gesenkte Haupt des Xanthos

> 405 Ξάνθος, ἄφαρ δ' ἤμυσε καρήατι.

---

[1]) Griechische Vasenbilder S. 7. Text u. Anm. 4.

[2]) Denn daß Achilleus keinen Ersatz besaß geht daraus hervor, daß er, als er den Tod des Freundes erfährt und von der Gefahr hört, in welcher dessen Leichnam schwebt, nicht sich wappnen und zur Rettung desselben herbeieilen kann, sondern sich begnügen muß, durch den furchtbaren Klang seiner Stimme den Feind zu schrecken.

scheinen an das Zwiegespräch 400 zu erinnern. Auch scheint die bedeutsame, letzte Weissagung des Todes des Achilleus mehr geeignet, um sich dem Gedächtniß einzuprägen, als die oben angenommene Scene.

Wenn wir auch diese Deutung nicht als unanfechtbar ansehen dürfen, so ist doch gegen den Verdacht, daß wir eine heroisirte Genrescene vor uns hätten, geltend zu machen, daß die Scene gerade nicht zu den gewöhnlich dargestellten,[1]) den Malern geläufigen gehört, und daß man einen Helden wie Achilleus wohl eher in Abschieds- oder Kampfscenen zu sehen gewohnt war, als bei dieser seiner Würde nicht eben entsprechenden Handlung. Soviel scheint also aus dem Bilde für seinen Erfinder hervorzugehen, daß er wußte, daß in der Dichtung Achilleus in besonders enger Beziehung zu seinen göttlichen Rossen stand und deshalb diesen Typus schuf oder auf ihn anwendete.

Daß die bestimmte Iliasscene gemeint sei, scheint mir um so wahrscheinlicher, als nichts gegen diese Deutung spricht — denn die Vierzahl der Rosse ist, wie wir sahen, auf Rechnung der Anschauungsweise des Malers zu setzen.[2]) Zur Gewißheit erheben läßt sie sich nicht. — Sollte unsere Deutung das Rechte getroffen haben, so ist kaum nöthig zu sagen, daß dann die Dichtung wieder den Anstoß für den Bildner gegeben habe, denn die Unterredung und Weissagungsscene ist — das ist klar — nur vom Dichter zu poetischen Zwecken, niemals von der Volkssage geschaffen worden.

Schon Overbeck hat HG S. 379 mit Recht hervorgehoben, daß das Bildermaterial des ilischen Kreises sich bedeutend erweitern würde, wenn wir alle die Kampfscenen auf ihn mit Sicherheit zurückführen könnten, zu denen er die Anregung gegeben hat. Es sei mir gestattet als Illustration zu diesem Satze wenigstens auf ein besonders sprechendes Beispiel hinzuweisen, von dem mit Bestimmtheit behauptet werden kann, daß

---

[1]) Etwas Aehnliches scheint Brit. Mus. 470 zu bieten, wo ein nackter Jüngling in Gegenwart eines weißgekleideten Lenkers drei Rosse anschirrt, während ein Diener das vierte heranführt. Allein der sorgfältig gezeichnete täniengeschmückte, langgelockte und bärtige Achilleus ist mit jener nackten, rein genrehaft gehaltenen Figur nicht wohl zu vergleichen.

[2]) Was ja auch bei Benndorfs Deutung geschehen müßte, denn dort handelt es sich um drei Rosse, Xanthos, Balios und das sterbliche Roß Pedasos. Solche Dinge schwanken übrigens schon in der Dichtung. Π 155 wird Pedasos noch ausdrücklich erwähnt. P 437 ist nur noch von zwei Rossen die Rede.

es den Liedern vom troischen Kriege sein Dasein verdankt. Es ist das Mon. d. J. VIII, XXIV abgebildete von Benndorf in den Ann. d. J. 1865 p. 368 ff. besprochene Bild einer sf.

14. Hydria der Sammlung Feoli.

Von rechts eilt ein von einem unbärtigen Lenker geführter, von Athene geleiteter Wagen heran, dessen Besitzer abgesprungen ist, um zu Fuß zu kämpfen; schon hat er seinen vollgerüsteten Gegner niedergeworfen und dringt, selbst mit Helm, Schild, Beinschienen, Schwert und Lanze bewaffnet, neben dem Gefallenen vorbei nach dessen Gespanne vor. Der greise Lenker desselben hat, den Nachtheil seines Herren bemerkend, die Pferde herumgeworfen, um dem Gebieter die Möglichkeit zur Flucht zu geben, aber schon erreicht auch ihn der Speerstoß des Feindes. Unter das linke Schulterplatt gestochen stöhnt er auf und wird demnächst vom Wagen sinken. Neben diesem Gespanne eilt andrerseits Apollon heran, und entnimmt, zu spät zur Rettung, dem Köcher einen Pfeil.

Schon die Anwesenheit des Apollon auf der einen, der Athene auf der anderen Seite als Helfer, deuten uns — wie Benndorf mit Recht hervorhebt — an, auf welchem Gebiete wir das Motiv für die Darstellung zu suchen haben. Aber auch die Einzelnheiten der Handlung sind solche, die wir Zug um Zug aus der Ilias zu belegen im Stande sind: das Warten der Wagen am Kampfplatze, die Flucht zum Wagen, die umständliche Angabe der Verwundung, alles erinnert an die geläufigen Formeln der Dichtung. Wenn wir nun auch nicht im Stande sind, eine Darstellung in der Ilias aufzufinden, welche ganz mit der unseren übereinstimmte, so hat doch Benndorf auf eine Scene aufmerksam gemacht, welche nach der Anschauung, welche wir uns bis hierher von dem Verhältnisse der bildenden zur dichtenden Kunst gebildet haben, wenigstens zur Erklärung ausreicht. Es ist die Stelle Υ 484—89, welche beizusetzen mir erlaubt sei:

αὐτὰρ ὁ βῆ ῥ' ἰέναι μετ' ἀμύμονα Πείρεω υἱόν
Ῥίγμον, ὃς ἐκ Θρῄκης ἐριβώλακος εἰληλούθει·
τὸν βάλε μέσσον ἄκοντι, πάγη δ' ἐν πνεύμονι χαλκός,
ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων· ὁ δ' Ἀρηΐθοον θεράποντα,
ἂψ ἵππους στρέψαντα, μετάφρενον ὀξέι δουρί
νύξ', ἀπὸ δ' ἅρματος ὦσε· κυκήθησαν δέ οἱ ἵπποι.

Die Scene entspricht genau der unseren — aber die Götter sind vom Diichter ncht besonders hervorgehoben! Dagegen hat Benndorf mit Recht darauf hingewiesen, daß gerade im zwanzigsten Gesange die beiderseitigen Schutzgötter fortwährend betheiligt gedacht werden.

Das Verfahren des Malers stimmt daher vollständig mit unserer Anschauung von seiner Kenntniß der Dichtung d. h. der Ilias überein: Der Gesang als Ganzes war ihm bekannt; er wußte, daß sich die Götter — natürlich zunächst die meist betheiligten Athene und Apollon — mit Zeus' Genehmigung gegenübertraten. Er beabsichtigte zu zeigen, daß seine Scene eine ilische sei und setzte die der Idee nach anwesenden Götter körperlich gestaltet bei; er thut damit nicht mehr als jener, welcher Achilleus' oder Patroklos'[1]) Eidolon aufs Grab setzte, als der, welcher zu Achilleus Athene, zu Priamos Hermes fügte. Athene schützt Achilleus, Apollon tritt ihm entgegen, beides besonders scharf in unserem Gesange,[2]) das schwebte dem Maler vor, mochte er nun wissen, daß an unserer Stelle gerade die Namen nicht genannt sind — oder nicht. Er war genau so an die Iliasstelle erinnert, wie wir es jetzt sind. Wie der moderne Erklärer, welcher die Ilias öfter gelesen, an unsere Stelle beim Anblick des Bildes sich gemahnt fühlt, so wollte er an sie gemahnen; das, glaube ich, können wir behaupten. Ob er den Typus gerade für die Darstellung der Ilias *erfand* oder ihn dahin abänderte ist natürlich, solange uns ein bestätigendes Monument mit Namensbeischriften fehlt, nicht auszumachen.[3])

Wenn wir in den bisher besprochenen Monumenten der zweiten Klasse bedeutende Abhängigkeit von der Dichtung mit ziemlicher Sicherheit, oder doch hoher Wahrscheinlichkeit nachgewiesen zu haben hoffen, so werden wir bei Besprechung der folgenden Gruppe mit noch größerer

---

[1]) Vgl. S. 32 und S. 39.

[2]) Ich möchte an das oben (S. 120) angezogene Beispiel der Dolonie erinnern wo die nur der Idee nach anwesenden Götter, wie wir nachweisen können, persönlich anwesend und in der entsprechenden Aktion dargestellt sind, welche ihnen der Dichter gab.

[3]) Ebensowenig können wir eine Sicherheit erreichen in Brit. Mus. 524, wo ein behelmter Panhoplit im Begriffe den Streitwagen zu besteigen von seiner Gattin Abschied nimmt; außer seinem Wagenlenker sind zwei weitere Krieger, einer hinter der Frau, beigegeben. Der Umstand, daß die Frau, deren Hinterhaupt verschleiert ist, den Gestus der Trauer zeigt, besonders aber, daß sie einen Knaben auf der Schulter trägt, läßt eine Deutung auf Hektors Abschied nicht ausgeschlossen erscheinen: allein, es wird durch nichts festgestellt, daß wir gerade an diese Scene denken müßten.

Zurückhaltung vorgehen müssen. Charakteristisch ist für sie, daß nur im Allgemeinen eine Kenntniß der Gestaltung, welche die Sage durch die Dichtung erfahren hatte, beim Maler vorauszusetzen ist, oder daß zwar die Möglichkeit vorhanden ist, daß die Dichtung den Darstellenden angeregt hat, aber nicht so erkennbar, daß auf diese Denkmäler ein Beweis der Abhängigkeit gebaut werden kann.

An die Spitze stellen wir dasjenige Monument, welches Luckenbach als zweite Stütze seiner Ausführungen benutzt hat

15. Die Leichenfeier zu Ehren des Patroklos[1])

dargestellt auf der Vase des Klitias und Ergotimos. Es wäre unrichtig, zu leugnen, daß der Maler keine genaue Erinnnerung an die Einzelnheiten der epischen Dichtung — denn auf diese führe ich mit Luckenbach trotz der Abweichungen das Bild zurück, da es der Sage an und für sich nicht füglich entnommen sein kann — bewahrt hat. Er wußte nur, daß Achilleus ein Wagenrennen mit Preisvertheilung vornahm; vielleicht war des Siegers (Diomedes) Name haften geblieben, es ist der einzige hergehörige Name von allen fahrenden Helden.[2]) Der Maler fand als Schema für das Wagenrennen vor: den Spielgeber, die am Boden als Füllung aufgestellten Preisgaben und eine, vielleicht nach dem jeweiligen Bedürfnisse, besonders auch den Raumbedingungen bemessene[3]) Anzahl von Viergespannen mit Lenkern. Diesen theilte er die ihm bekannt gebliebenen Namen der Hauptpersonen (Achilleus, Diomedes) oder berühmter homerischer Wagenlenker (z. B. Automedon) mit; dann griff er in den weiteren Kreis berühmter ilischer Heldennamen und sobald ihm solche nicht mehr zur Hand waren zu den von der Thätigkeit abgeleiteten Namen. Dies hat Luckenbach vollkommen richtig hervorgehoben. Eine Analogie für das Aneinanderreihen einer veränderlichen Anzahl gleichartiger Typen findet sich, wie J. Harrison gezeigt hat[4]) bei der Flucht des Odysseus vor Polyphemos. Bekannt ist dem Maler

---

[1]) Luckenbach S. 495, dort die Litteratur.

[2]) statt nach der Dichtung Diomedes, Antilochos, Menelaos, Meriones und Eumelos Ψ 499 f. finden sich Odysseus, Automedon, Diomedes, Damasippos, Hippo-(med?) on. (Heydemann. Mitth. aus ital. Ant. S. 84).

[3]) Vgl. was Löschcke über Entstehung der Bilder Arch. Zeit. 1881 S. 51 sagt.

[4]) Dazu S. 69.

die Erzählung, daß Polyphemos geblendet an dem Ausgange der Höhle sitzt, daß Odysseus und die Genossen unter Widdern fliehen — die Anzahl dieser Genossen hängt von räumlichen Rücksichten ab.

Was folgt nun aus der Vergleichung der Françoisvase mit der Dichtung? Daß um der Abweichungen willen, welche wir feststellen müssen, alle Monumente unbrauchbar (Milchhöfer) oder doch kaum beweiskräftig für die Erkenntniß der Behandlung der Sagen durch die Dichtung sind? Daß auf Namensbeischriften auf Vasen und auf das Vorhandensein bestimmter Figuren überhaupt kein Verlaß mehr ist?

Doch wohl nicht! Vielmehr folgere ich daraus, daß bei Handlungen, in denen eine Figurenreihe auftritt, welche ohne bedeutende Unterscheidung der einzelnen Typen unter einander, mit großer Gefahr gedankenloser Aneinanderreihung, beliebiger Verlängerung oder Verkürzung behaftet ist, in denen also die Personen nicht durch Verschiedenheit der Handlung charakterisirt sind, auf Namen nicht eben viel zu geben ist. Bei ihnen muß die Bestätigung durch eine Reihe, mindestens aber durch ein zweites, typisch vom anderen nicht unmittelbar abhängiges Monument, welche wir auch sonst als wünschenswerth bezeichnet haben, ganz unbedingt gefordert werden, bevor man auf die Namensbeischriften solcher Vasen eine Vermuthung bezüglich des Epos bauen darf, wenn dieses gar nicht oder nur in Bruchtheilen erhalten ist.

Also muß uns die Françoisvase eine willkommene Führerin bei der Beurtheilung der Vasen und eine Warnerin vor leichtsinniger Interpretation werden, darf uns aber nicht von dieser überhaupt zurückschrecken.

Was wir aus der Vase — wenn wir dies bei ihrer Vereinzelung wollten — schließen könnten wäre: Achilleus (die einzige Figur mit eigenthümlichen Typus) giebt preisbegabte Spiele, unter ihnen ein Wagenrennen, an dem sich verschiedene Helden betheiligen, vielleicht fünf — was in diesem Falle zutreffen würde — vielleicht weniger oder mehr.[1])

Die Principien, welche wir oben angedeutet haben, werden wir stets befolgen und ein alleinstehendes Monument nur unter bestimmten Bedingungen zur Reconstruction verwenden. Anders nämlich als in

---

[1]) Würden wir die Namen derselben aus unserer Kenntniß der Ilias beisetzen, so würden wir zuweit gehen; allein, wir würden vielleicht, ja wahrscheinlich im Sinne des Malers handeln, der — wenn sein Gedächtniß ihn nicht verlassen hätte — gewiß dieselben Namen beigeschrieben hätte.

der eben besprochenen Scene, verhält es sich in den Darstellungen, in denen die einzelnen Figuren stark individualisirt sind; dort ward mit dem Typus der Name gewahrt. Wir werden daher ein einzelnes Bild nur dann in Betracht ziehen, wenn die Namengebung bei lebhafter Individualisirung mit dem übereinstimmt, was wir zu erwarten haben, vor Allem aber nur dann, wenn in der Handlung eine ganze Reihenfolge von Ereignissen, eine episch breit ausgestaltete Erzählung mit Ursache und Wirkung zu erkennen ist, sodaß, wenn wir keine dichterische Quelle annehmen wollen, der Maler gedichtet haben müßte oder — ein Dichter vor dem uns bekannten Dichter die Sage gestaltet hätte.[1])

Auch der seinerzeit von Overbeck[2]) hervorgehobene Typus, welcher

16. Athene zwischen zwei Kriegern,

den einen anfeuernd zeigt, von dem er sagt, daß „der Typus mit größerer Wahrscheinlichkeit auf Hektor und Achilleus als auf irgend einen anderen Zweikampf zu deuten sei, wird an dieser Stelle seinen Platz zu finden haben, da, (wie auch Meier beistimmend hervorhebt) Athena gerade hier besonders thatkräftig eintritt.“ Natürlich ist letzterem zuzugeben, daß erst Namensbeischriften völlige Sicherheit gewähren würden.[3])

Im Anschluß hieran soll die von Heydemann[4]) angegebene von Collignon n. 260 beschriebene Lekythos[5]) erwähnt werden, welche die mit der Lanze bewaffnete Athene zwischen zwei Kriegern zeigt, welche im Begriffe sind, ihre Schwerter zu ziehen und auf einander loszustürzen. Beide Gelehrte sprechen, freilich nur vermuthungsweise, den Gedanken aus, daß in dieser Darstellung der von Athene geschlichtete Streit zwischen Achilleus und Agamemnon erblickt werden könne. Da Collignon sich nicht bestimmt äußert, ich selbst aber das nicht publicirte Bild nicht kenne,

---

[1]) Beispiele sind d. Troilosbilder für eine längere Reihe. Vgl. S. 111/29; für ein alleinstehendes Monument. Die chalkidische Vase S. 151/58.

[2]) HG. 449. Meier, Schema der Zweikämpfe S. 350.

[3]) Von Brit. Mus. 427, welches die Scene der Ilias X 145 wiedergeben soll, ist schon deshalb abzusehen, weil die weibliche Gestalt nicht als Athene gesichert der sog. Feigenbaum aber rein decorativ und nicht im Sinne des Katalogs verwendbar ist (übrigens ist der Kampf nicht an dem Feigenhügel sondern an der Quelle zu denken, Vers 208).

[4]) Griechische Vasenbilder 7. Anm. 1. [5]) Vgl. S. 159. g. u. 163.

so muß ich mir versagen, dieses Monument in irgend welchem Sinne zu verwenden.[1])

Auch die am Amykläischen Throne angebrachte Darstellung der

17. Bestattung Hektors

(Paus. III. 18, 16. καὶ οἱ Τρῶες ἐπιφέροντες χοὰς Ἕκτορι) müssen wir uns begnügen hier anzuführen, da eine genauere Beschreibung fehlt. Wahrscheinlich ist sie auf Ω 776 bis Schluß zu beziehen.[2])

---

[1]) Schwierig ist über die Millingen anc. uned. mon. I. 4 abgebildete Darstellung eines Kampfes zu urtheilen, welche Hektor und Achilleus über einem Todten kämpfen läßt. Da der Revers Eos und Memnon darstellt, so hat man (Overbeck HG. S. 515, 36) die Namensbeischrift für irrig erklärt, und den Kampf zwischen Memnon und Achilleus um Antilochos zu erkennen geglaubt. Luckenbach tritt dem entgegen, indem er diesen Irrthum in der Benennung als unwahrscheinlich bezeichnet (S. 540) und als „eine beliebige Ausstattung einer allgemeinen Scene mit einzelnen Heroennamen .... ohne weiteres Besinnen: ein neues Beispiel, wie gedankenlos man mit den Inschriften wirthschaftete." Wenn nun in der That eine Umänderung der Namen nicht ohne Schwierigkeit ist, so glaube ich Luckenbachs letzten Ausführungen doch entgegenhalten zu müssen, daß wenn wir die Namen für so vom Maler beabsichtigt halten, die „Gedankenlosigkeit" noch nicht so groß zu sein brauchte, als er meint. Meier S. 353 sagt von dem Zweikampf zwischen Achilleus und Memnon „wenn der Vasenmaler ausdrücken wollte, daß Achilleus den Antilochos an Memnon rächt, so konnte er es nur durch Hinzufügen der Leiche, gleichviel ob die Helden im Epos über demselben kämpften oder nicht." Eine Entscheidung zu fällen muß ich nach meinen Grundsätzen, solange das Monument allein steht, ablehnen, aber ganz unmöglich scheint mir Meiers Vermuthung nicht, daß der Grund des Kampfes, des Zornes, der Bitte beigesetzt wird, wie die Leiche in S. 33. Anm. 3. B. die Waffen beim Waffenstreit, beigesetzt erscheinen; jedenfalls wäre an eine Typenübertragung zu denken, denn Meier selbst zeigt uns den eigentlichen Achilleus-Hektortypus (S. 353).

[2]) Die Hydria Brit. Mus. 486, welche auf den Auszug des Priamos nach der Leiche seines Sohnes gedeutet worden ist, bietet zum Mindesten keine Sicherheit. — Auf einem Viergespann steht ein bärtiger Lenker, hinter den Rossen wird ein bärtiger Mann mit Tänie, einen Stab haltend, sichtbar. Zwischen beiden, steht den Kopf zu dem Lenker gewendet, Hermes in lebhafter Rede. Vor den Rossen sitzt ein Greis im Mantel, einen Stab haltend auf einem Okladias. Da das Rossegespann nach Ω 286, das Alter der Ausziehenden nach 386, sowie die ganze Situation nach der Ilias möglich wäre (nach 328 lenkt Priamos selbst, aber auch wenn dies im Bilde geändert wäre, würde es nicht hindern), so ist die Möglichkeit der Abhängigkeit nicht ausgeschlossen; der Greis wäre dann als eine durch Analogie ins Bild gekommene Figur zu bezeichnen. Erweislich ist ein Zusammenhang nicht.

Was

18. die sogenannten typischen Kampfscenen[1])

anlangt, welche zwei Krieger zwischen Knappen im Zweikampfe zeigen, welche Luckenbach[2]) zusammengestellt, Meier vermehrt[3]) hat, ist bei dem von Löschcke angedeuteten non liquet stehen zu bleiben solange einerseits die Namen allgemein bekannte sind, da sie uns nicht berechtigen, zu behaupten, daß sie nur durch des Dichters Vermittelung dem Darstellenden bekannt geworden sein können und solange andrerseits die Beischriften sich nicht gegenseitig ausschließen oder sonst Unkenntniß des Malers verrathen. In diesen Fällen fehlt einfach die Möglichkeit zu entscheiden, ob der Bildner von Reminiscenzen an den Dichter geleitet wurde oder ob er, wie Furtwängler[4]) dies ausdrückt „nur nach einem allgemeinen Gedanken die Hauptrhelden des troischen Krieges gegenüberstellte.“ Unbedingt abzulehnen haben wir derartige Darstellungen, wenn sich erhebliche Schwierigkeiten irgend welcher Art oder Unklarheiten der Namen wie z. B. des „Skythes“[5]) finden.

Ablehnen muß ich auch, daß uns eine sicher erkennbare

19. Dolonie[6])

in sf. Vasenbildern erhalten wäre; man hat anzuknüpfen versucht an Inghirami, Gall. Om. I cv. und Laborde, Vases d. C. d. Lamberg. I 88, und andrerseits an die Karlsruher Lekythos (28), welche Gerhard[7]) und Fröhner[8]) in diesem Sinne gedeutet haben.[9]) Allein, weder die beiden ersten geben uns genügende Veranlassung an die Iliasstelle zu denken, wie dies Brunn[10]) klarlegt, noch kann ich in dem dritten eine Dolonie mit irgend welcher Sicherheit erkennen. Das mir in der Durchzeichnung vorliegende[11]) ca. 15 cm hohe nur wenig beschädigte Bild

---

[1]) Löschcke, Arch. Zeit. 1881. S. 49. [2]) Luckenbach S. 536.

[3]) Meier a. a. O. S. 349. [4]) Dornauszieher S. 17.

[5]) Gerhard A. gr. V. III. 192.

[6]) Schreiber, Il mito di Dolone. Ann. d. J. 1875. p. 299 ff.

[7]) Arch. Zeit. 1851. S. 34*. n. 9.

[8]) Katalog der Vasen u. Terracott. zu Karlsruhe 1860. S. 20.

[9]) Von Brit. Mus. S. 652, d'Hancarville III. 103, wo Dolon fehlen würde, sehe ich ab.

[10]) Troische Miscellen III. S. 180.

[11]) Ich verdanke der gütigen Vermittelung von Frau E. Groos eine genaue Durchzeichnung.

zeigt zwei vollgerüstete Krieger in Angriffsstellung mit gezückten Lanzen (Sz. des l. drei Ringe, des r. ein halber Dreifuß) zwischen ihnen einen bärtigen Mann mit über die Schultern herabhängender Chlamys bekleidet, etwa wie der die Streiter Trennende in Berlin Nr. 709.[1]) Dieser schreitet, die Hände emporhebend, den Kopf nach links gewendet, nach rechts. Sein Haupt ist allerdings in sonderbarer Weise bedeckt, allein eine Wieselfellmütze (κυνέη κτιδέη) kann nicht erkannt werden.[2]) Ich glaube, daß die Friedenstracht und die Waffenlosigkeit bei der sonst gänzlich mangelnden Charakterisirung z. B. des Wolfsfelles den Gedanken an Dolon — wenn nicht ausschließen — so doch sehr problematisch erscheinen lassen.[3])

Bedeutende Weiterbildungen von Scenen, welche die Ilias nicht selbst giebt, aber vielleicht angeregt hat, finden wir — und das ist nicht unwesentlich — nur eine. Ein einziges Mal — so weit ich sehe — ist auf einem archaischen Werke das

20. Ueberbringen der Waffen des Achilleus durch Nereiden,

ein Thema, welches künstlerisch äußerst fruchtbar und später ungemein häufig behandelt worden ist, dargestellt. Leider kenne ich das in Rede stehende Bild nicht selbst, eine Publication giebt es meines Wissens nicht. Angebracht ist es auf einer Amphora der Campanaschen Sammlung.[4]) Ich gebe die Beschreibung von Urlichs[5]) wieder: Achill erscheint bärtig und nackt, einen Speer in der Rechten. Thetis reicht ihm den Schild; ihr folgt eine Nereide mit dem Harnisch und eine dritte

[1]) Abgebildet Robert B. u. L. S. 217.

[2]) Zu vergleichen für die Beurtheilung ähnlicher Schemata troische Misc. S. 174. Klein, Innsbrucker Philologenvers. S. 152, ferner Overbeck HG. S. 416. Welcker zu Inghir. Gall. Om. S. 591. Dagegen Müller Hdb. §. 415. 1. 2c.

[3]) Eine Vermuthung darf vielleicht bezüglich des Bildes Ann. d. J. 1862. tav. d'agg. B, einer Tasse aus Korinth (gegenwärtig in Besitz des Hrn. Rhusópulos in Athen, von Michaelis S. 56 besprochen) gewagt werden. Dort kommt neben dem Zweikampf zwischen Aineias und Aias, bei welchem mit je zwei Rossen Hipokles und Aias zugegen sind, unter dem Henkel eine nackte, unbärtige auf ein Knie gesunkene Gestalt vor, welche die eine Hand — etwa bittend — erhebt, den Kopf umwendet mit der Inschrift ꓘOΛOΔ. Es scheint mir nicht unmöglich, daß dies der einzige Rest eines alten Dolontypus ist, dessen mittelste Figur eben noch unter dem Henkel Platz hatte.

[4]) Arch. Zeit. 1859. S. 140*. 129. [5]) Skopas S. 136/37.

mit dem Helm. Hinter Achill geht ein gerüsteter Held nach der anderen Seite ⋝VƎTVᒧVΘ.

Die Form des Sigma ist im Kataloge undeutlich, die Doppelform des Lambda entspricht der Françoisvase (Jahn, Einleit. CLVII) d. h. dem ältesten attischen Alphabet.

Auch auf diesem Monumente ist also noch nicht der später so beliebte Zug über das Meer gegeben, bei welchem die Darstellung der Nereiden auf Meerthieren Selbstzweck wird, sondern das Erscheinen mehrerer Nereiden läßt sich einmal dadurch erklären, daß die Waffenstücke — auf welche es hier besonders ankam — anders nicht alle gezeigt werden konnten; dann dadurch, daß man diese Scene aus den sonstigen Rüstescenen, bei denen die Gattin dem Helden irgend ein Waffenstück reicht, herausheben wollte. Also ein freies Weiterschaffen unabhängig von der Dichtung ist auch hier nur sehr bedingt zuzugestehen, so daß diese vereinzelte Ausnahme in der That geeignet ist, die Regel zu bestätigen, daß man sich an das dichterisch Vorgebildete mit Vorliebe anschloß.

Bevor wir die Ilias verlassen, sei es mir gestattet, noch mit einem Worte auf zwei an der Peripherie unseres Zeitraums liegende, höchst bedeutende statuarische Kunstwerke hinzuweisen, deren Grundlage wohl ohne Zweifel das Epos gewesen ist.

Das erste derselben,

21. die Gruppe des Westgiebels des Athenatempels auf Aegina,[1])

würde ganz in unsere Periode fallen, wenn K. Langes Aufstellung,[2]) „daß die Aegineten vor die Perserkriege“ zu setzen seien, „eine unumstößliche Thatsache, ohne die man den ganzen Lauf der älteren Kunstgeschichte nicht verstehen könnte“ sich bewahrheiten sollte. Vorläufig freilich hat sie nicht mehr Werth als den einer noch unerwiesenen Behauptung, so daß wir nicht das Recht haben, in diesem Zusammenhange uns eingehender mit dem Monumente zu beschäftigen.

Sicher erscheint, daß dieses Denkmal, welches hart an der Grenze steht, welche wir uns zeitlich gezogen, noch unter dem beherrschenden

---

[1]) Overbeck. Gesch. d. gr. Plastik I. S. 128 ff. Anm. 77. 78. Litt.

[2]) Mittheil. d. athen. Inst. VII. S. 196 ff.

Einflusse des Epos steht, und gerade in ihm seinen Grund hat, wie dies wohl keinem Zweifel unterliegt in dem zweiten Monumente der

22. Gruppe des Onatas.[1])

Sie darf, wenngleich sie am Ende unserer Periode steht, doch wohl noch als zu ihr gehörig betrachtet werden, umsomehr, als bei ihr von Einfluß der attischen Litteraturepoche nicht die Rede sein kann. Dargestellt waren bekanntlich neun Helden auf einer halbrunden z. Th. erhaltenen Basis, von denen Agamemnon namentlich, Odysseus (den zu Pausanias' Zeit Nero geraubt hatte) und Idomeneus durch äußere Kennzeichen charakterisirt waren. Da sowohl Zahl als Gruppirung — Nestor stand ihnen die Loose sammelnd gegenüber — der Iliasdarstellung (H 162 ff.) durchaus entspricht, so kann bei diesem so bedeutenden Kunstwerke kein Zweifel sein, daß die Ilias und nur sie es war, welche den Bildenden angeregt hat.[2])

Wir schließen hiermit die Betrachtung der Ilias, indem wir auf eine Zusammenstellung der Resultate vorläufig verzichten, um sie bis nach der Besprechung der Odyssee aufzusparen, wo die Ergebnisse, welche die beiden erhaltenen Epen für unsren Zweck liefern, zusammengestellt werden sollen.

B. Die Odyssee.

Die Odyssee in ihrem Verhältniß zur bildenden Kunst ist in den letzten Jahren mehrfach zusammenhängend behandelt worden. Nach Luckenbach hat J. Bolte in seiner Schrift de monumentis ad Odysseam pertinentibus das Material zusammengestellt und in unserem Sinne verwerthet; dagegen hat Milchhöfer,[3]) auf Bolte bezugnehmend, den ent=

---

[1]) Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik. I. S. 113. Miscellen. S. 446. Arch. Z. 1879. S. 44. Anm. 3. Paus. V. 25. 5. HG. S. 407. Brunn KG. I. S. 88. 92 u. s. w. Litterat. ausführlich bei Overbeck.

[2]) Näher auf die beiden, bes. das erstere, Denkmäler einzugehen, muß ich mir versagen, da es den Rahmen der Arbeit überschreiten würde.

[3]) Anfänge der Kunst u. s. w. S. 195.

gegengesetzten Standpunkt vertreten und J. Harrison, welche zunächst nur die Flucht des Odysseus aus der Höhle des Kyklopen untersucht hat, aber die übrigen Scenen in Aussicht stellt, hat sich ebendahin ausgesprochen.[1]) Wir können daher nicht umhin, nochmals, mit Berufung auf Bolte, die Fragen für die Odyssee zu besprechen und zwar werden wir hierbei z. Th. von anderen Gesichtspunkten ausgehen, als bei der Besprechung der Ilias; deshalb schien es auch rathsamer, die Besprechung der beiden Dichtungen zu trennen.

Wir haben in der Odyssee eine Reihe von Schiffermärchen vor uns, bei denen man von vornherein geneigt sein möchte, anzunehmen, daß sie in großen Zügen in das Sagenbewußtsein der Griechen übergegangen seien, dann aber beliebig, frei und unabhängig von der Motivirung eines einzelnen Dichters ausgestaltet worden seien, daß man von riesigen Menschenfressern, Zauberinnen u. dgl. gesungen und gesagt und dabei der Einzelgestaltung der Erzählung freieren Spielraum gelassen habe, als dies bei den Erzählungen von individueller gezeichneten, mythologisch fester ausgestalteten Personen möglich war. Es wird also unsere Aufgabe sein zu prüfen, ob wir nicht in einigen wichtigen Punkten entscheidende Abweichungen von der bekannten dichterischen Version, neue Motivirung ꝛc. auffinden können, so daß wir das Leben dieser Lieder im Volksmunde etwa zu belauschen vermögen — oder ob wir gezwungen sind, auch hier engen Anschluß an die einmal gestaltete Dichtung zu erkennen: natürlich ungenaue Erinnerung des Bildners an die Dichtung hie und da zugegeben.

Ein zweiter Unterschied der Odysseedarstellungen denen der Ilias gegenüber liegt darin, daß in der Odyssee in der Regel der eine kluge Führer allein heraustritt aus einer fast beliebigen Anzahl ziemlich wenig individualisirter und interessirender Genossen, deren Namen nicht gegeben werden, da sie ja auch in der Dichtung oft solcher entbehren. Deshalb haben wir hier mit Namensbeischriften nicht zu rechnen. Der Held und der das Abenteuer veranlassende Gegenspieler sind die einzigen Figuren mit bestimmten persönlichen Vorstellungen, während an den Gefährten nur die Stimmung der Reisegenossen und die Gefahren gezeigt werden, welche auch den Helden bedrohen ohne ihn jedoch zu erreichen. Wir werden also auch von dieser Seite her auf eine genaue Interpreta-

[1]) Ohne jedoch direct auf M. Bezug zu nehmen. In der Auffassung sind sich beide nahe verwandt. Journal of hellenic studies IV. 1883. p. 248—65.

tion der Situation selbst hingewiesen, da uns Namen und Personenzahl selten oder nie zu Hilfe kommen werden.

Wir beginnen, an Bolte anschließend, mit der

23. Blendung des Kyklopen,

welche uns in sechs archaischen Monumenten erhalten ist

A Mon. d. J. IX. 4. Ann. 1869, 157. Bull. 1869, 249. (Bolte A)
B Mon. d. J. I. 7. 1. Ann. 1829, 278. („ B)
C Mon. d. J. X. 53. 2. Ann. 1878, 227. („ D)
D Panofka, Parodien u. Karrikat. 1851. t. III. 1. 2. („ F)
E Bull. 1869. 34. (Helbig). („ C)
F Cat. Camp. 1. 4—7. 954. Arch. Anz. 1859. 140*. („ F)

A ist ein Cäretaner Krater des Mus. Etrusc. Gregoriano. B eine Nolaner Kylix der pariser Bibliothek. C und D sind Amphoren des Brit. Mus. und des Berliner Museums, 2123 (Furtwängler) E ist ein aus Orbetello stammendes Schalenfragment. F endlich eine Oenochoe des Mus. Napol.[1])

[1])

Polyphem	Odysseus	Genossen	Details	Höhle	Bemerkungen	Benennung	Bolte
liegt und erfaßt den erhobenen Stab	als letzter, bohrend hervorgehoben	vier	Käseschwinge vorhanden	angedeutet	—	A	A
sitzt mit geschlossenem Auge	als letzter hervorgehoben	drei	—	„	Polyphem hält 2 menschl. Gebeine	B	B
sitzt, hält den gehobenen Stab	nicht hervorgehoben	zwei	—	„	Polyphem d. Auge auf d. Stirn	C	D
liegt	„	„	ein Feuer auf dem ein Leichnam geröstet wird	—	wie B	D	F
—	„	drei	—	—	—	E	C
liegt	„	zwei einer glüht den 2. Stab	Kohlenfeuer	—	Der Stab wird wie in C in die Stirn gestoßen	F	E

Milchhöfer erkennt — so wie ich — die richtige Datirung der Vasen, welche Bolte gegeben hat, an, so daß wir darauf nicht zurückzukommen brauchen. Was bieten die Bilder? In einer Höhle (A B C) ist eine Anzahl Männer (A 5, B u. D 4, C u. E 3, D 2) bemüht, einen liegenden (A D E) oder sitzenden (B C) meist ungeheuer groß gebildeten Manne einen Pfahl in das Auge (F in die Stirne) zu bohren.

Von den Angreifenden ist in A und B, den ältesten Monumenten, einer, und zwar beidemale der letzte, ausgezeichnet. Der Kyklop hält in B und D (in E fehlt er) Glieder eines halbverzehrten Menschen in der Hand. In A, dem ältesten, ist noch ein Gegenstand angebracht, den man wohl für den ι 219 erwähnten Korb zum Trocknen der Käse halten muß.

Welches Verhältniß zum Dichter finden wir? Da, wo ein Grieche hervorgehoben wird, ist es der letzte;[1]) ebenso in der Odyssee 328—84. Ja in A bemüht sich der Maler sichtlich das

ἐγὼ δ' ἐφύπερθεν ἐρεισθεὶς δίνεον u. s. w.

auszudrücken in der wunderlichen Gebärde des Odysseus, dem er eine für seine Darstellungsfähigkeit offenbar sehr schwierige Stellung gab, welche keineswegs im Typenschatze vorräthig und üblich war, wie denn auch die Stellung des Polyphemos nicht derselbe Typus, wie der des Hockens ist, welchen Milchhöfer auf den Inselsteinen vorgebildet sieht (S. 180 n. 66), sondern eine den Bedürfnissen entsprechende Abänderung — mehr durften wir nicht erwarten — so daß klar ist, daß der Maler sich des Stoffes nicht nur annahm, weil ihn die vorhandenen Typen und die Leichtigkeit der Darstellung reizten, sondern auch um der Dichtung willen darstellte, was mit seinen Mitteln schwer erreichbar war.

Daß die Anzahl der Genossen gerade in diesem Bilde der Odyssee entspricht, mag Zufall sein: jedenfalls sehe ich aber keinen Grund auf die Märchenwelt der seefahrenden Stämme[2]) zurückzugehen, anstatt auf

---

[1]) Robert in „Bild und Lied" S. 20 nennt merkwürdigerweise ohne nähere Begründung in B wiederum den ersten Griechen Odysseus, obwohl Luckenbach und nachher Bolte das Gegentheil auf Grund der Bärtigkeit des Letzten und seiner abweichenden Haartracht — für mich wenigstens — nachgewiesen haben. Höchstens könnte in C der erste, als der einzige mit etwas abweichendem Typus, für Odysseus erklärt werden. Allein, ich glaube, daß hier naturgemäß der erste eine etwas lebhaftere Action hat, ohne daß eine Entscheidung über die Person getroffen ist.

[2]) Milchhöfer a. a. O.

die dichterisch gestaltete Sage. Denn die Geschichte von einem menschenfressenden Riesen, welcher im Schlafe geblendet wird, da man ohne seine eigene Hilfe nicht aus seiner Höhle gelangen kann: das liegt in dem Sagenbewußtsein; vielleicht auch, daß einer der Genossen hervorragt vor den anderen — aber daß dieser als letzter anfaßt, um den Stab die Richtung geben und drehen zu können, daß der Riese zuvor mit Weine bethört ward (B), daß eine Käseschwinge in der Höhle war, das sind eben Einzelheiten, welche der Dichter giebt, der den Stoff gestaltet, mag man nun unsere Dichtung oder eine frühere genau desselben Inhaltes annehmen, und wenn sie der Bildner aufnimmt, so kennt er eben die poetisch gestaltete Version.[1]) Wir müßten erwarten, den bevorzugten Helden an der ersten Stelle zu sehen, denn das ist der eigentliche Platz für einen heldenhaften Führer. Wieder tritt die dichterische Version der Odyssee hervor, welche den Odysseus als den überlegenen, leitenden, aber auch schlauen, vorsichtigen erscheinen läßt. Die Aristonophosvase zeigt also im Gegentheil, daß die ältesten, Typen schaffenden Bilder eng an die Dichtung anschließen, die Veränderungen erst später — wie die Erweiterungen — in den Typus eintreten.

B ist typisch von A unabhängig, wie die Stellung des Odysseus, das Sitzen des Polyphem ꝛc., ja die Wahl des Momentes beweisen. Der Angriff wird erst geplant, denn Polyphem sitzt, wie das geschlossene Auge zeigt, schlafend da und seine Bewegungen zeigen, daß er noch keinen Schmerz empfindet (anders in A C D). Auch hier findet sich Odysseus als letzter, wie Luckenbach gesehen, Bolte bestätigt hat; als specialisirendes Element ist hier der Becher zu betrachten, welcher nicht dem Polyphem „humoristisch genug“ zum Trunke dargereicht wird — denn dieser schläft — sondern das Mittel andeuten soll, das ihn in diesen verderblichen Schlaf gesenkt hat, der also die Motivirung, welche die Odyssee giebt, wieder aufnehmen soll. Außerdem hält der Kyklop Glieder eines halbverzehrten Genossen des Odysseus in den Händen. Robert meint, der Maler habe „sämmtliche Momente des Abenteuers auf einmal dargestellt und dadurch eine ebenso unmögliche wie lächerliche Scene uns vorgeführt,

---

[1]) Denn wenn die Sage so Zug um Zug vorgebildet hätte, dann wäre die Odyssee nur noch eine Verisificirung derselben und auch dann wäre es wahrscheinlich, daß die rhythmische Form sich dem Gedächtnisse eingeprägt hatte. Keinesfalls läßt sich eine von der Dichtung unabhängige, selbständige Gestaltung der Sage durch die bild. Kunst erkennen.

da der Kyklop weder den Becher ergreifen könne, da seine beiden Hände beschäftigt seien, noch es denkbar sei, daß er in wachem und nüchternem Zustande sich geduldig den Pfahl in die Stirn bohren lassen würde." Von allem das Gegentheil ist der Fall; der Kyklop schläft[1]) (Bolte), ist keineswegs nüchtern, sondern, wie der Becher zeigen soll, trunken, der Becher ist nicht ihm bestimmt: Das Bild will sagen: Polyphem ist über dem Verspeisen eines Griechen (die Reste) trunken (der Becher) eingeschlafen (das geschlossene Auge); Odysseus wird ihn mit seinen Genossen mittels eines Pfahles blenden. Der Maler zieht also nicht drei Handlungen zusammen, sondern der einzige naive Zusatz ist der Becher.

Gelangen wir nun zu dem, was uns geneigt machen könnte, Abweichungen, eigene Umgestaltung der Sage durch den Maler anzunehmen. In erster Linie steht die Frage betreffs des von Löschcke[2]) so sehr vermißten Stirnauges. Hierzu ist zu sagen, daß dies sich in der Phantasie leichter bildet, als wenn es real dargestellt werden soll, da denn doch an der gewohnten Stelle Augen sein sollten, daß zweitens die Maler das Stirnauge nicht nöthig haben, wenn sie den Riesen nur von der Seite geben, so daß in der That nur ein Auge sichtbar ist — denn darauf kommt es doch bei der ganzen Sage nur an. Die Einäugigkeit des Kyklopen ist durch die Sage bedingt, der Dichter braucht ihn einäugig gerade um der Blendung willen, da eine doppelte Blendung — wie sie sonst nöthig würde — viel größere Schwierigkeiten machen und nicht den gleichen Effect geben würde. Der Maler muß sich den Kyklopen also ebenfalls einäugig vorgestellt haben, da sonst für ihn der weitere Verlauf der Handlung, die Flucht des Odysseus, unmöglich geworden wäre. Natürlich erleichterte er sich die schwierige Darstellung nach Kräften und setzte das Auge meist nur dann in die Mitte, wenn er etwas mehr vom Gesicht zeigte, denn diese praktische Rücksicht war es, wie ich glaube, welche den Maler von C bestimmte, sein Auge nach der Mitte der Stirn zu anzubringen. Für F giebt Heuzey[3]) an: „lui (Polyphême) enfoncent le pien enflammé dans le front;" womit wohl dasselbe wie in C gemeint ist, während Löschcke nur in C einen Anschluß an die Dichtung

---

[1]) Bolte hat darauf aufmerksam gemacht, daß Polyphems Auge in B geschlossen ist. — Uebrigens findet sich in dessen Aufsatz, soweit Bolte unseren Stoff bearbeitet hat eine genaue Litteraturübersicht, auf welche ich verweise, indem ich nur das seitdem Hinzugetretene anführe.

[2]) Dorpater Programm 1880. S. 8. [3]) Bei Bolte S. 8. a. a. O.

zu finden meint, was durch die Thatsache erklärt werde, daß dieser Maler Jonier gewesen sei. Ich kann das darauf, „daß sogar ein im Epos so wesentlicher Zug, wie das Stirnauge des Kyklopen, im allgemeinen Typus verloren geht" gestützte Urtheil Löschckes, daß man sich in Einzelheiten und Nebensachen nie an das Epos angeschlossen habe, so uneingeschränkt nicht billigen.

In C ist zu Typus A nichts neues sonst hinzugebracht, ja, die Charakterisirung des Odysseus ist sogar verloren gegangen.

Zu D wird einiges zu bemerken sein, da es nach Luckenbach[1]) „die eigene Erfindung des Malers ganz deutlich zeigt", denn „hinter dem Kyklopen wird über loderndem Feuer der Rumpf des Getödteten gebraten. Entsetzt ob des grausamen Menschenfressers flieht eilig eine letzte Person hinweg." „Homer begnügt sich mit den Worten

ι 291, 311, 344 σὺν δ' ὅ γε δὴ αὖτε δύω μάρψας ὁπλίσσατο {δεῖπνον / δόρπον}

deutlich tritt also hier der Unterschied zwischen der Malerei und der Poesie hervor."

Sehen wir nochmals genau zu, wieweit Luckenbach Recht gehabt. Ist das Rösten in der That frei erfunden?

Od. ι 233 (der Kyklop) φέρε δ' ὄβριμον ἄχθος
ὕλης ἀζαλέης, ἵνα οἱ ποτιδόρπιον εἴη,
251 καὶ τότε πῦρ ἀνέκαιε und
291 τοὺς δὲ διὰ μελεϊστὶ ταμὼν ὁπλίσσατο δόρπον.

Da nach 297 das Mahl lediglich aus Menschenfleisch und Milch bestand, die Andeutung des Zerschneidens und des „Zurüstens" des Mahles gegeben, der „zum Mahle gehörige" „angezündete" Holzstoß vorhanden war, so konnte der Bildner, wenn er (in ϑ) die vorherige Scenerie dadurch andeuten wollte, daß noch Theile des Mahles am Feuer lagen, in der That gerade nach der Dichtung nicht anders bilden und mußte aus ihr heraus so bilden, daß er das, was der Dichter andeutet aber nicht breit beschreibt, vor Augen stellte. Aber „der Flüchtende ist eine aus der Luft gegriffene Figur", wie „in jeder Periode der Vasenmalerei der Darstellung gern Personen hinzugefügt

---

[1]) a. a. O. S. 506.

werden, die in enger Beziehung zu einer der Hauptfiguren (z. B. Cheiron bei Peleus und Thetis' Ringkampf) stehen".[1])

> 331 αὐτὰρ τοὺς ἄλλους κλήρῳ πεπλάσθαι ἄνωγον
> 334 οἱ δ' ἔλαχον, τοὺς ἄν κε καὶ ἤθελον αὐτὸς ἑλέσθαι,

also, außer den Helfern, den kühnsten, sind noch andere Genossen in der Höhle und zwar zwei (denn

> 195 αὐτὰρ ἐγὼ κρίνας ἑτάρων δυοκαίδεκ' ἀρίστους

davon dreimal je zwei verschlungen, vier beim Blenden betheiligt) und welche Rolle diese spielen giebt 395/96, wo es ausdrücklich heißt

> σμερδαλέον δὲ μέγ' ᾤμωξεν, περὶ δ' ἴαχε πέτρη,
> ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ'·

also genaue Uebereinstimmung mit der Odyssee, keine Mißleitung der Interpretation!

Nun bin ich natürlich weit entfernt, anzunehmen, der Vasenmaler habe unsere Berechnungen angestellt und alle Stellen sorgfältig im Gedächtniß zusammenstellend sei er zu seinem Bilde gelangt, ebenso-wenig, wie ich aus dem fliehenden Genossen unter anderen Verhältnissen Schlüsse ziehen würde. Vielmehr glaube ich, daß dem Maler die homerische Schilderung vorschwebte, und daß er seinerseits alles was implicite und explicite in dieser Erzählung lag, möglichst breit und verständlich wieder-gab. Unter allen Umständen aber scheint es mir unpraktisch, gerade auf dieses Bild, bei dem der Proceß der Beeinflussung so deutlich zu ver-folgen ist, sich — neben den beiden oben hervorgehobenen Darstellungen der Ilias — vorzüglich zu stützen, um zu beweisen, daß der Bildner unabhängig vom Dichter gewesen ist.

E kenne ich nur aus der kurzen Beschreibung Bull. 1869 p. 34, auch ist es so fragmentirt — Polyphemos fehlt ganz — daß ich keine Schlüsse daran knüpfen kann. Am nächsten steht es wohl C in der Auffassung, A im Stil.

F kenne ich nur aus Heuzey's Beschreibung bei Bolte (p. 8): „Polyphem auf einem Felsen lagernd unter Laubgewinde. Zwei Griechen mit dem Petasos stoßen ihm einen brennenden Pfahl in die Stirn; ein dritter Grieche, mit derselben Kopfbedeckung macht einen anderen Pfahl in der Asche glühend."

---

[1]) Ueber dieses Beispiel vgl. S. 79.

Ueber das Alter und den Stil der Vase weiß ich nichts. Die Darstellung weicht stark ab von der gewöhnlichen und ist wohl so zu erklären, daß der Maler die Zubereitung des Pfahles besonders zeigen wollte, nämlich, daß er in Asche geglüht wird — wieder ein besonderer homerischer Zug.

Ich kann erstens in den bisher abgebildeten näher bekannten Darstellungen der Blendung des Polyphemos nicht den reinen Prometheustypus, dessen Verwendung wir vielmehr bei der Flucht vor Polyphemos erkennen können, finden. Für ihn sind gerade die aufgezogenen Knie charakteristisch und für die Gemmen die steile durch das Rund der Steine bedingte Haltung, deren Prototyp Milchhöfer 185 n. 58, 68 S. 180, n. 66 (auf Vasen z. B. Gerhard A. gr. V. LXXXVI im Nachlang) ist, während unser Polyphemos lang gestreckt ist, ἀνακλινθεὶς πέσεν ὕπτιος, oder sitzt. Zweitens sehe ich in der Bildung des Odysseus auf dem ältesten Bilde starke Abweichung von einem Typus,[1]) folglich kann ich nicht zugeben, „daß die poetische Ausgestaltung eines mytischen Themas keinen primären Einfluß auf die Auswahl bildlicher Darstellungen in der ältesten Kunst geübt habe" (Milchhöfer S. 197). Ich sehe vielmehr in der Aristonophosvase ein Beispiel unserer ersten Klasse, während die Einzelnheiten der übrigen B D F einen engen Anschluß unbezweifelbar erkennen lassen. Eigenartige von Homer abweichende Gestaltungen der Sage vermag ich in diesem Falle nicht festzustellen.

Eine theilweise Einwirkung einmal geläufiger Typen möchten wir für das nächste aus derselben Erzählung stammende Bilderschema anerkennen, denn in der That ist der Typus der

24. Flucht des Odysseus aus der Höhle des Polyphemos

mehrmals zusammengesetzt aus dem hockenden Manne — neben dem auch das vorhinbesprochene, abgeänderte Polyphemschema vorkommt — und einer beliebigen Anzahl nach einander folgender Widder unter denen sich Männer anhalten (bez. angebunden sind.) Für die häufige Darstellung dieser Scene mag die Leichtigkeit der Darstellung maßgebend gewesen sein.

Zusammenfassend und mit sehr vollständigem Material hat außer

---

[1]) Welcher für alle betheiligten Griechen gleich gewesen wäre, auf des Odysseus Sonderstellung keine Rücksicht genommen hätte.

Luckenbach und Bolte zuletzt J. Harrison diesen Gegenstand behandelt und den Typus in der oben angedeuteten Weise richtig festgestellt. Da wir ihrer Monumentenübersicht nichts hinzuzufügen haben und bis auf Kleinigkeiten gleich anordnen können, so verweisen wir auf diese Arbeit.[1])

Zwei Scenen lassen sich von vorn herein unterscheiden, diejenige innerhalb der Höhle und diejenige, welche außerhalb derselben spielt. Die letztere ist uns sicher in zwei Monumenten überliefert, einmal in einer in Clusium gefundenen, von Helbig und Bolte ausführlich besprochenen Elfenbeinsitula.[2]) Eine Reihe von Widdern schreitet von rechts nach links; unter ihnen halten sich Männer fest. Vor ihnen eilen zwei, welche wir uns auf gleiche Weise entkommen denken müssen, auf ein Schiff zu, in welchem ein Ruderer sitzt. Daß die Idee zu dem Bilde aus der Odyssee stammt, hat, wie ich glaube, Bolte erwiesen, allein für nähere Untersuchungen kann das Denkmal um seiner Fragmentirung willen nicht verwendet werden, da weder die Reihe der Widder abgeschlossen ist — vom letzten ist nur noch das Vordertheil sichtbar —, noch Polyphemos vorhanden ist.

Ein zweitesmal begegnen wir dieser Scene in den von Heydemann publicirten Vasenbildern (13), welche den Kyklopen mit — oder ohne — Keule hinter einem Widder unter dessen Bauche ein Mann mit Stricken

---

[1]) Ich gebe hier eine Abschrift ihrer Liste:

1*. Rhousoupolos/Athen.
2. Oenochoe, Florenz aus Chiusi. Bull. 1881. p. 31.
3. Lekythos (aus Sicilien?) Palermo. HG. XXXI. 6. Mon. d. J. I. VII. 3/4.
4. Lekythos, Girgenti. München 755.
5. Amphora, Vulci. München 1056. Mical. XCIX. 10.
6. Lekythos, Vulci. Brit. Mus. 765.
7. Kelebe, Lokri, Karlsruhe 32.
8*. Oenochoe, Lokri. Brit. Mus. nicht im Katalog. Harrison pl. 6. 6.
9. Oenochoe, Athen. Heydemann. Gr. V. VIII. 2.
10. „ „ Berlin 1913. R. Rochette. M. J. pl. LXV. 1.
11. „ „ Louvre. Campana.
12. Cylix, Vulci. Fitzwilliam Mus. Cambridge. Ann. 1876. p. 352.
13. „ Vulci. Würzburg. Ann. d. J. 1876. tav. d'agg. R.
14. rf. Cylix, Vulci. Castellani, Rom.

In Abbildungen sind von ihr beigegeben 1, 8, 11, 14.

[2]) Mon. d. J. X. 39. A. 1.

befestigt ist, hereilend darstellen, eine Vase, welche Luckenbach[1]) mit Recht benutzt, um einen Fall der Unabhängigkeit des Bildners vom Dichter klarzulegen.

In der That kann diese Zeichnung ohne Kenntniß der Odyssee entstanden sein, aus bloßer, ungenauer Erinnerung an die Sage in ihren Grundzügen; das Schema, des für die Jagd erfundenen laufenden Mannes (Löschcke) ist mit dem ebenfalls sehr alten (wie dies Bolte S. 15 nachweist) Typus des einen Mann tragenden Widders verbunden worden und so eine Frucht bloßer Typenverbindung entstanden, wie sie Milchhöfer — freilich viel zu ausgedehnt — annimmt.

Wir werden also auf die erste Serie von Darstellungen verwiesen, welche den Versuch der Flucht an der Pforte der Höhle zeigt und zu dem wir aller Wahrscheinlichkeit nach auch die einzelnstehenden, Männer tragenden Widder zu beziehen haben werden. Einige durch die Einzelbetrachtung der verschiedenen Monumente entstandene Schwierigkeiten sind durch die Typenentwickelung, welche J. Harrison giebt, gehoben worden. Sie stellt fest, daß wir einen Grundtypus vorauszusetzen haben, von dem uns meist nur die Abkürzung erhalten ist. Entweder ist der Nachdruck auf den geblendet — wie das Fehlen der Pupille im Auge zeigen soll — vor seiner Höhle sitzenden, tastenden Polyphemos, welcher die Keule hält, gelegt, und von dem ihm entgegenkommenden Widder mit Odysseus nur die erste Hälfte erhalten, so in 8—13, oder Polyphemos fehlt 2—7 und der Widder ist vollständig, bez. es ist eine Reihe von Widdern erhalten. Die Verfasserin führt richtig aus, wie die räumlichen Rücksichten (Gefäßform, Größe u. dgl.) bedingend gewirkt haben, und deutet an, daß vielleicht auch innere Gründe, der Wunsch die Folgen des übermäßigen Weingenusses klar zu machen, mitgewirkt haben können. Ich kann auf letztere Frage nicht eingehen, nur sei bemerkt, daß von einer Halbtrunkenheit des Polyphemos, von welcher mehrfach gesprochen wird, weder in Dichtung noch in Bild mehr in dieser Scene die Rede sein kann. — Den sich aus der Combination beider Darstellungen ergebenden Grundtypus glaubt J. Harrison nun in einer rf. Vase gefunden zu haben, auf die wir um deswillen mit ein paar Worten eingehen wollen.

Die Vase (n. 14) zeigt — stark verbrochen — Polyphemos; vor ihm

---

[1]) a. a. O. S. 505. Gemeint ist n. 13 der Liste. Ann. 1876. tav. R.

eine Reihe von drei Widdern, unter denen Männer festgebunden sind; der erste ist durch Bart und Schwert als Odysseus gekennzeichnet, gleichzeitig zeigt sein Widder die Andeutung besonders dichten Fließes.

Aus diesem Bilde hat sowohl Harrison als auch Luckenbach weittragende Schlüsse gezogen und zwar beide in ganz verschiedenem Sinne.

Mit Recht hat erstere geschlossen, daß das Schwert in der Hand des Odysseus nicht den Sinn habe, als ob er es gebrauchen wolle, sondern daß es dazu dienen solle ihn, wie durch den Bart, besonders auszuzeichnen.[1]) Ebenso ist anzuerkennen, daß der flockige Widder eigentlich nur dem Odysseus, das Angebundensein eigentlich nur den Genossen zukomme, dann aber verschoben worden sei. Wenn diese Schlüsse mit einiger Sicherheit für den Urtypus gemacht werden dürfen, so geht Harrison zu weit, wenn sie meint, auch in solchen Fällen sich auf dieses Bild stützen zu dürfen, wie z. B. in der Reihenfolge, in der Odysseus und die Genossen erschienen. Sie selbst hat nachgewiesen, wie gewisse Verschiebungen vor sich gegangen sind, und wir werden nicht mehr feststellen dürfen, als daß zu Zeiten auch diese Reihenfolge verschoben worden ist: nicht aber daß sie im Urtypus verschoben sein mußte.

Mit dieser Betrachtung hängt aber das Urtheil über sein Verhältniß zur Dichtung zusammen, welches J. Harrison von ihm auf die ganze Reihe von Darstellungen überträgt.

Luckenbach[2]) ist unleugbar geneigter als sonst, bei diesem rf. Vasenbilde epischen Einfluß vorauszusetzen, um einen um so schlagenderen Gegensatz gegen die früheren Monumente zu gewinnen. Ja er geht bis zu der Behauptung „offenbar kannte der Maler seinen Homer genau, und deshalb malte er auch genau nach ihm," deren zweite Hälfte nicht unanfechtbar ist. Daß der Maler seinen Homer kannte beweist ganz unzweifelhaft der als fleckig d. h. starkfließig hervorgehobene Widder des Odysseus — allein um eine „genaue" Nachbildung zu geben hätte er die Reihenfolge der Personen, Odysseus als letzten, beibehalten müssen, denn sie ist wichtig, wie sie denn bei der vorigen Scene (S. 55) richtig beibehalten worden ist: jedoch, das hat Luckenbach ausdrücklich anerkannt und somit seinen Satz (S. 512) selbst eingeschränkt.

---

[1]) Gegen Bolte p. 15. Luckenbach S. 512.

[2]) Welcher das Bild wohl nur aus der Beschreibung kannte, da das, was er über den Kopf des Polyphem und dessen Augenbildung sagt, dem fragmentirten Bilde in der Abbildung nicht zukommt.

J. Harrison ist weit entschiedener in ihrer Ablehnung jedes Einflusses der Dichtung, wie auf die Kunst im Allgemeinen, „Literature and art are so independent, their language so diverse and governed by such different laws, that when their version of a story is not the same it is almost a misnomer to speak of discrepancies“ (p. 253) so auch in diesem Falle p. 252 und hält Luckenbach vor, daß er nicht die letzten Consequenzen seiner eigenen Theorie ziehe.

Sie glaubt im Gegentheile gerade an unsrem Beispiele die Unabhängigkeit der Bilder erweisen, der old illustration theory[1]) den Todesstoß geben zu können. Sie kommt auf die unrichtige Reihenfolge zurück, zu welcher bemerkt sein mag, daß sie vielleicht dadurch entstand, daß man den Typus oft verkürzt zu sehen gewohnt war, in welchem Falle der erscheinende Hellene natürlich als Odysseus charakterisirt wurde, so daß man dann bei Polyphemos gerade ihn zu suchen pflegte. Dann aber führt sie als schlagenden Gegenbeweis zur Dichtung an „and atill more he must have observed that each of the comrades is carried on the back of the middle one of three rams 429 ff. . . . . it was Odysseus only who clung beneath the single ram who bore him.“

Was die Dreizahl der Widder betrifft, so hatte der Maler die praktische Rücksicht zu nehmen, nicht durch lauter Thierbeine dem Beschauer den Anblick der Helden zu entziehen; was die Anschauung von der Art der Flucht betrifft, so dürfte sich die Verfasserin in einem größeren Widerspruche zu Homer befinden als die Mehrzahl der Vasenmaler. Allein es ist nicht uninteressant zu finden, daß in der That einmal ein Genosse auf dem Widder angebunden ist (a. a. O. p. 261 Fig. V). Dieses Beispiel ist recht geeignet, uns zu zeigen, wie wenig wir uns durch die Abweichung eines einzelnen Monumentes beirren lassen dürfen und nicht auf jede willkürliche Abweichung eines Vasenmalers eine neue, eigenartige Version einer Erzählung zu gründen versuchen dürfen. Auch der Schöpfer dieser Vase kannte dieselbe Version, wie alle anderen Maler — denn eine in seinem Sinne abweichende konnte er nicht kennen. Keine Sage konnte erzählen, was er annimmt, da

---

[1]) Was sie zu diesem Ausdrucke veranlaßt ist nicht recht klar, nachdem eine „Illustrationstheorie“ von Overbeck 1857 (Heroengallerie S. 399) ausdrücklich abgelehnt worden ist, wogegen — soviel mir bewußt — Niemand seitdem Einspruch erhoben hat.

das dem listigen Schlaukopf Odysseus, oder wie man ihn nennen mochte, ein schechtes Zeugniß ausgestellt hätte; denn Polyphemos

441 πάντων οἴων ἐπεμαίετο νῶτα
ὀρθῶν ἑσταότων· τὸ δὲ νήπιος οὐκ ἐνόησεν,
ὥς οἱ ὑπ' εἰροπόκων οἴων στέρνοισι δέδεντο.

Aufs Entschiedenste ist also hervorzuheben, daß ein einzelnes Bild nur dann etwas beweist, wenn keine groben Abweichungen von der bekannten Wendung der Sage vorliegen oder wenn ein Gegenstand behandelt wird, welcher nur durch die Dichtung Interesse erhält; nicht aber, wenn es abweichend dasteht neben einer Reihe anderer Monumente oder auch vereinzelt. Nicht eine Veränderung des Sagenbewußtseins, sondern Eigenheit und Unkenntniß oder Gedankenlosigkeit des Topfmalers führen oft zu unmotivirten Abweichungen.[1])

Einen engen Anschluß an die Dichtung möchte ich in E erkennen. Dort scheint eine besondere Rücksicht auf das lange, rührende Gespräch mit dem Widder genommen zu sein, welches den rohen ungeschlachten Kyklopen uns in der Dichtung menschlich näher bringen soll; die Hand des Riesen scheint in bewegter Rede gehoben um den Widder zu liebkosen. Jedoch, ein allzu großes Gewicht soll auf diese Darstellung nicht gelegt werden.

Jedenfalls stellt sich, wenn wir das Ergebniß der Betrachtungen dieser Bildwerke ziehen, die Thatsache heraus, daß bei diesen Darstellungen zwar in vereinzelten Fällen das Aeußerliche des handwerklichen Könnens den Gehalt der Handlung überwuchert hat, so daß sich eine Abhängigkeit von der Dichtung in allen Einzelheiten durchgeführt in keiner Weise mehr erweisen läßt; daß im Allgemeinen aber der üblich gewordene Typus eine Kenntniß der Odysseeversion zeigt, über deren Genauigkeit von Fall zu Fall die Untersuchung geführt werden muß. Jedenfalls zeigen die Unterscheidungen von flockigen und nicht näher charakterisirten Widdern, von angebundenen und sich anklammernden, von bewaffneten und unbewaffneten Griechen, daß schon im Urtypus Unterscheidungen theils im Sinne

---

[1]) Das ist bezüglich des S. 61 Anm. 1 bezeichneten Vasenbildes Luckenbach und Milchhöfer entgegenzuhalten, zugleich beweist es, daß eine Verständnißlosigkeit des Malers noch keine Sagenvariante begründen kann. Hinzuzufügen wäre noch die häufig ungeschickte Handhaltung Polyphemos', welcher anstatt oberhalb unterhalb der Widder tastet, sodaß er Odysseus finden müßte.

der Odyssee, theils im Interesse des bildenden Künstlers[1]) zwischen Odysseus und seinen Genossen vorgenommen worden sind.

Ob man hierbei, mehr oder minder genau an die Odyssee anschließend, den Odysseus an die Spitze, oder an das Ende des Zuges gestellt hat, können wir nicht ausmachen. Jedenfalls können wir, wenn nicht in dem gezückten Schwerte — was, wie gezeigt wurde, möglich aber nicht nöthig ist — eine Abweichung erblickt wird, eine neue, eigenthümliche Sagenversion nicht feststellen, wenn auch zuzugeben ist, daß Schwankungen und Unsicherheiten vorgekommen sind. Unbedingt muß aber mit aller Entschiedenheit Protest dagegen eingelegt werden, daß von dieser einen Darstellung — wie J. Harrison es thut — irgend bindende Schlüsse auf das Verhältniß von „Bild und Lied" überhaupt gewagt werden dürften.

Bolte[2]) hat geglaubt, die Darstellung der

25. Nausikaa auf dem Maulthierwagen

an der Kypseloslade[3]) nicht berücksichtigen zu dürfen, weil Namensbeischriften im oberen Streifen fehlen und die ganze Interpretation desselben eine von Pausanias selbständig unternommene, keineswegs unanfechtbare sei.

Eingehend hat in jüngster Zeit Klein diese Frage in seiner „Kypsele der Kypseliden" behandelt. Er lehnt es ab, eine Nausikaadarstellung zu erkennen, indem er vielmehr annimmt, unser Bild zu dem Wagenzuge der anstoßenden Darstellung der Hochzeit des Peleus und der Thetis beziehen zu müssen. Ich glaube dem nicht beitreten zu dürfen. Erstens scheint mir, ganz abgesehen von Kleins Ansicht über die Einrichtung der Kypsele, daß das anstoßende Bild von dem Hochzeitszuge vollständig abgeschlossen ist durch den zu Fuß dargestellten Hephaistos und noch bestimmter durch den Diener desselben. Wir wissen, daß der lahme Hephaistos an den Schluß des Zuges gehört[4]) um seine Unbehilflichkeit anzudeuten, vor allem aber: Wie hätte man einen Zug von Wagen durch stehende Figuren zerreißen sollen! Weiter, wie konnte ein Diener des Hephaistos mit in den Zug von Göttinnen kommen, ja einigen derselben vorangehen? Ich glaube vielmehr in den stehenden Personen

---

[1]) Das zugesetzte Schwert. [2]) Mon. ad. Od. p. 36.

[3]) Paus. V. 19. 9.

[4]) Das Nähere hierüber, wie über das anstoßende Bild vgl. S. 87/88.

einen gewollten Abschluß sehen zu müssen, die Absicht erkennen zu dürfen, daß man die göttlichen Gespanne von den irdischen trennen wollte und — hier kommen wir zum zweiten Gegengrunde: deshalb wählte man einmal geflügelte Götterpferde das anderemal Mäuler. Klein weist auf den auf einem Maulthiere reitenden Hephaistos der Françoisvase hin, ja, er scheint nicht abgeneigt, die Mäuler des Wagens mit diesem Gotte in Verbindung zu bringen. Dagegen ist hervorzuheben, daß der Wagen bereits von zwei Personen besetzt ist, folglich nicht bestimmt sein kann, Hephaistos aufzunehmen, ferner, daß man dem „hinkenden Feuerbeherrscher“ leicht etwas von humoristischem Spotte zu Theil werden ließ und ihn deshalb gern auf das Maulthier setzte, daß aber dieser Zug des Spottes sich keineswegs auf Aphrodite übertrug, an welche Klein in zweiter Linie zu denken scheint.

Darnach kann ich das außerhalb der Composition stehende Gespann, welches sich auch sonst durch nichts empfiehlt, keinesfalls zu der Darstellung des Hochzeitszuges beziehen, sondern muß es isoliren.

Klein scheint das Störende der nicht fahrenden Figuren selbst empfunden zu haben, denn in seinem auf etwa quadratische, getrennte Platten berechneten Schema folgen sich 1. Peleus und Thetis in der Grotte, 2. Dienerinnen, 3. Cheiron, 4. Wagen, 5. Wagen, √ 6. Wagen; während er also dem Cheiron eine ganze Platte einräumt, sehen wir zwischen 5 und 6 keinen Raum für Hephaistos und seinen Genossen.

Ich glaube also mit Löschcke[1]) unbedenklich die homerische Scene annehmen zu dürfen, da an eine Handlung aus dem Alltagsleben um so weniger zu denken ist, als auf dem ganzen Prachtwerke eine solche sonst nicht nachweislich ist. Auch läßt sich Löschcke dadurch nicht stören, daß Nausikaa nicht allein auf dem Maulthierwagen steht, sondern sieht darin einen Beweis der freien Stellung, welche der Bildner zum Epos nimmt. Ich glaube, weder Willkür noch Unkenntniß haben die Abweichung hervorgerufen — sie war künstlerisch geboten. Die fahrende Person mußte als Fürstin charakterisirt sein; das geschah durch den Kopfputz. Allein sie bedurfte dann einer Person vor der sie sich auszeichnete; weiter ziemte es — der Ansicht des Künstlers nach — dem Königskinde nicht, die Mäuler selbst zu lenken, daher bildete er τὴν μὲν ἔχουσαν τὰς ἡνίας, τὴν δὲ ἐπικειμένην κάλυμμα ἐπὶ τῇ κεφαλῇ. Gerade der Wunsch im

---

[1]) Dorpater Progr. 1880. S. 8. 3 zum Kypseloskasten.

Sinne der Dichtung zu schaffen, brachte die Abweichung hervor, denn sie giebt nur dem Gefühle Ausdruck, welches die Dichtung in ζ 39/40 ausspricht, wo ausdrücklich betont ist, wie der Wagen, (84) das Gefolge für die Königstochter nöthig und ziemlich sei. Der Zwang, seine Personen in der einmaligen Handlung als bedeutend und vornehm zu zeigen ließ den Bildner die Lenkerin schaffen.

Dazu kommt, daß eine Genossin mindestens bei Nausikaa sein muß, um die bevorstehende Handlung, Begegnung mit Odysseus beim Ballspiele, möglich zu machen; räumliche Gründe verboten die Nachfolge zu Fuß — auch abgesehen von Kleins Theorie — weil dann die Gefahr, daß Unklarheit entstehe, wo das eine Bild schließe, das andere beginne, noch bedeutend vermehrt worden wäre.

Solange aber unsere Deutung des Bildes als richtig anerkannt wird, solange haben wir ein weiteres unbezweifelbares Monument, welches seine Existenz dem Epos und nur ihm dankt. Denn nur die lichtvolle Schilderung, der Zauber reinster Poesie, welcher auf der Nausikaaerzählung ruht, konnte dieser für die Sagenentwickelung völlig unwesentlichen Ausfahrt dauernd eine Stelle im Bewußtsein der Hellenen sichern.

Zu erwähnen ist noch eine sf. Vase des Louvre, deren Beschreibung Bolte (p. 36) giebt.[1]) Odysseus tritt vor einem Altar mit der Geberde eines Bittenden auf ein sich abwendendes Mädchen zu, welchem sechs weitere in derselben Stellung folgen. Von der Namensbeischrift bei Odysseus ist das Ende erhalten (BVΜ); da ich das Bild nicht kenne, so begnüge ich mich, es genannt zu haben, um zu zeigen, daß das oben erwähnte Beispiel der Darstellung dieses Vorganges nicht vereinzelt dasteht.

Leider ebenfalls nur in einem sf. Monumente ist uns die Begegnung von

26. Kirke und Odysseus

erhalten, auf einer aus Sicilien stammenden Lekythos des berl. Museums, Furtwängler 1960, welche Körte[2]) veröffentlicht, Luckenbach,[3]) Löschcke[4]) und Bolte[5]) besprochen haben.

---

[1]) Paris, Louvre, Cat. Campana 1. 2. 6. Arch. Anz. 1859. S. 99*. Der Paläographie nach aus Korinth stammend.

[2]) Arch. Zeit. 1876. t. 15. S. 189.

[3]) a. a. O. S. 506. [4]) Dorpater Progr. 1880.

[5]) Bolte de mon. ad. Od. p. 18. (dort Litteratur) Löschcke Arch. Zeit. 1881. S. 52.

Es ist von allen Seiten[1]) mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß gerade dieses Zaubermärchen zur Weiterdichtung angeregt hat. Leider sind wir nicht im Stande, aus einer längeren Reihe von Darstellungen festzustellen, was dem Typus angehöre, was zugesetzt sei. Die Mittelgruppe, Kirke auf einem Stuhle sitzend, ein Gefäß in der Linken, die Rechte über dasselbe erhoben, vor ihr Odysseus, die Linke erhebend in der Rechten das Schwert, hinter ihm — ängstlich ihn zupfend — ein durch Schweinskopf und Schwanz die Verwandlung andeutender Genosse, könnte wohl den Urtypus darstellen, an welchen die den Stier, den Esel und den Schwan als Verwandlung andeutenden Genossen angeschoben wären. Allein da auch diese Gestalten in die Handlung gezogen sind — alle streben zu warnen — so haben wir kein Recht, sie ohne Analogien zurückzuweisen. Daß bei Verwandelungen die Phantasie des Bildners stets in Betracht kam, zeigen z. B. die Peleus-Thetisbilder. Wir werden also eine Weiterbildung, wahrscheinlich auf Grund oder im Sinne der Odyssee zu erkennen haben.

Bezüglich der

27. Sirenendarstellung

auf der Nikostheneschaale im Louvre[2]) kann ich mich nur an Löschckes[3]) Meinung anschließen, d. h. annehmen, daß in der That die Odysseescene gegeben sein soll, obgleich sowohl der an den Mast gefesselte Odysseus fehlt, als auch die Zweizahl der Schiffe zeigt, „daß die überlieferten Motive den poetischen Motiven nur noch nicht gehörig angepaßt sind.“

Noch bleiben zu erwähnen die Darstellungen des

28. Menelaos und Proteus[4])

am amykläischen Throne, und des

29. Reihentanzes der Phäaken[5])

um den singenden Demodokos ebenda. Erstere würde δ 365—424 und 449—607 seine Entstehung danken und sich dem Typus nach dem Ringen mit dem Meergreis in ältester Kunst (z. B. den Inselsteinen)[6]) angeschlossen

[1]) Auch von Milchhöfer. Anf. d. K. i. G. S. 195.

[2]) de Witte. Cat. Durand 418. Cat. Beugnot 57. Brunn, Geschichte der gr. Künstler II. S. 717 n. 42.

[3]) Arch. Zeit. 1881. S. 52.

[4]) Paus. III. XVIII. 16. „καὶ τὰ ἐς Μενέλαον καὶ τὸν Αἰγύπτιον Πρωτέα ἐν Ὀδυσσείᾳ.“

[5]) Paus. III. XVIII. 11.

[6]) Näheres Milchhöfer. Anf. d. K. i. G. S. 84.

haben; letztere giebt ϑ 264 wieder; aber aus demselben Grunde wie oben (S. 47) müssen wir darauf verzichten diese Monumente in die erste Reihe der Beweisführung einzustellen.

Wir haben somit den Kreis der zu der Odyssee beziehbaren archaischen Kunstwerke umschritten und es wird gerechtfertigt erscheinen, wenn wir die in Hinsicht auf die erhaltenenen Dichtungen gewonnenen Ergebnisse zusammenstellen und so einen Standpunkt für die Beurtheilung der nur in Fragmenten erhaltenen zu gewinnen suchen.

Ueberblick.

In die erste Klasse der sicher vom Epos abhängigen, durch dieses hervorgerufenen Monumente glaube ich setzen zu dürfen:

1) Menelaos und Hektor kampfbereit über Euphorbos' Leiche (S. 11). 2) Koon und Agamemnon über Iphidamas' Leiche (S. 13). 3) Zweikampf des Aias und Hektor (S. 17). 5) Gesandtschaft an Achilleus (S. 19). 6) Hektors Flucht vor Aias (S. 20). 25) Nausikaa (S. 65). 23) Blendung des Kyklopen (S. 53 A). 22) Onatas' Gruppe (S. 51);

als dieser Gruppe sehr nahe stehend mußten wir bezeichnen:[1])

4) Waffentausch zwischen Glaukos und Diomedes (S. 17). 9) Kampf um Patroklos' Leiche zweimal (S. 22). 24) Flucht vor Polyphemos n. 9 (S. 59). 21) Aeginetengiebel (S. 50).

Der zweiten Klasse von Monumenten, als deren Quelle wenn auch nicht erweislich, so doch sehr wahrscheinlich das Epos anzusehen ist, welche eine Kenntniß des Epos im Allgemeinen mit Sicherheit erkennen lassen, zählen wir zu:

10) Hektors Schleifung (S. 25). 11) Hektors Lösung (S. 33). 13) Achilleus mit seinen Rossen (S. 40). 14) Die Feolische Hydria (S. 42). 24) Flucht vor dem Kyklopen n. 8—13 (S. 60 Anm. 1.);

weiter würden an dieser Stelle diejenigen Werke einzufügen sein, welche wir nur aus unzureichenden Beschreibungen kennen:

17) Hektors Bestattung (S. 47). 28) Menelaos Proteus (S. 68). 29) Reihentanz der Phäaken (S. 68);

schließlich würden hier alle die Denkmäler anzufügen sein, welche nach

[1]) Die Monumente zähle ich nach derjenigen Nummer auf, welche sie in der fortlaufenden Besprechung tragen. In den Klassen glaubte ich aber trotzdem noch den kleinen Abstand andeuten zu sollen, den sie von einander nehmen.

Roberts Vorgange als Beweise einer Kenntniß der Dichtung zu verwenden wären. 7) (S. 21) und 8) (S. 22).

Die dritte Klasse, bei welcher die Frage nach der Abhängigkeit vom Epos nicht entschieden werden kann, sei es, daß bedeutendere Abweichungen in der Namengebung vorliegen, sei es, daß die Monumente nicht genug Anhaltspunkte für eine sichere Entscheidung bieten, wird gebildet aus:

12) Hektors Lösung auf dem Relief (S. 36). 26) Kirkeabent. (S. 67). 15) Leichenfeier des Patroklos (S. 44). 24) Flucht vor dem Kyklopen auf der Situla und n. 2—7 (S. 60 f.). 16) Athene zwischen zwei Kriegern (S. 46). 18) Typische Kampfscenen (S. 47).

Als nachweislich außerepisch oder als für uns noch nicht als dargestellt erweisbar betrachten wir:

20) Nereiden mit den Waffen (S. 49). 27) Sirenenabent. (S. 68). 24) Flucht vor Polyphemos n. 13 (S. 60);

in diesen drei Fällen hat der Typus den Inhalt überwuchert. Aus anderen Gründen abzuweisen sind der Kampf über „Skythes" und 19. Dolonie (S. 48).

Aus dieser Uebersicht geht hervor:

Ergebnisse.

Ein Einfluß des Epos auf die archaische Kunst ist nachzuweisen, somit bleibt Luckenbachs erster Grundsatz S. 636 bestehen.[1]) Die beiden ersten Klassen sind auf Grund der Dichtung geschaffen worden. Lediglich durch einen Dichter veranlaßt sind nachweislich 1, 2, 25, 22 der ersten Gruppe, wahrscheinlich 4 und 6 derselben und 13 der nächsten Gruppe entstanden, da sie nicht das zum Bestande der Sage Gehörige, vom Dichter in bestimmte Form Gekleidete darstellen, sondern lediglich durch und für die Zwecke der Dichtung entstandene Schilderungen wiedergeben. Daraus folgt weiter, daß die sogenannten „Kern- und Knotenpunkte der Sage", wo sich das Interesse an der Sage mit dem von der Dichtung ausgehenden paarte, zwar häufiger erscheinen und öfter typenschaffend geworden sind, daß aber nicht nur, wie Meier A. Z. 1882 S. 22 meint, „ein Maler des fünften Jahrhunderts auch untergeordnete Scenen zur

---

[1]) „Das Epos ist die hauptsächlichste Quelle der Vasenbilder von der ältesten Zeit . . . an."

Darstellung zu bringen vermochte," sondern, daß auch schon der archaische Künstler gewisse Scenen, welche ihn aus irgendwelchem Grunde interessirten, darstellte, im Anschlusse und auf Anregung der Dichtung, daß also die Bedeutungslosigkeit einer Scene für den Fortgang der Handlung der Sage nicht allein kein Hinderungsgrund mehr für uns werden darf, diese als episch beeinflußt anzunehmen, vielmehr gerade als einer der besten Gründe für die Anlehnung an die Dichtung zu betrachten ist.

Andrerseits ist der Nachweis erbracht, daß die Bilder auf Grund der Dichtung auch erfunden worden sind, d. h., daß man nicht nur das vorhandene Typenmaterial — obgleich das natürlich das Gewöhnliche ist — im Sinne der Dichtung gruppirte, sondern daß man, um dem Dichter gerecht werden zu können, selbst an und für sich unbequeme Schemata erfand, so in 5 und 23, hier besonders in A. (S. 62), weiter in 10, 11 und 13.

Daß der Compromiß, welchen das untergeordnete Können einer erst erwachenden Kunstübung mit der den Bildner beherrschenden Idee zu schließen gezwungen war, nicht immer ein glücklicher war, zeigen Beispiele wie die Flucht vor Polyphem n. 13; daß dadurch eine gewisse Undeutlichkeit eintrat, giebt 6, daß aber häufig der Künstler unter den ihm zu Gebote stehenden Mitteln nicht anders wählen konnte, als er es gethan, beweisen 1, 2, 25, 11 u. s. w.

Was die Frage anlangt, ob der Anschluß an die Dichtung ein enger war oder ob große Abweichungen gewöhnlich waren, eine Frage, welche für den zweiten Theil der Arbeit von besonderem Interesse ist, weil von ihrer Beantwortung zum guten Theile die Möglichkeit abhängt, die verlorenen Epen wiederherzustellen, — so ist meine von Luckenbachs Annahme abweichende Meinung, daß die ältesten Typen gerade am genauesten anschlossen, soweit sie technisch es konnten; daß in ihnen die Wahl der Namen am sorgfältigsten vorgenommen ist. Freilich nur die Namen der Figuren, welche einen eigenthümlichen, bedeutenden Antheil an der Handlung und somit einen eigenartigen Typus erhalten hatten, während alle die Figuren, welche nicht durch ihre Handlung besonders interessiren, welche gewissermaßen eine Wiederholung einer anderen Figur, eines anderen Typus sind, vom Künstler gleichgiltig behandelt und benannt werden.

Beispiele für den ersten Fall sind 1, 2, 5, 6, 22, 11; solche für

den zweiten sind die gleichgiltig behandelten, weil gleichartig gebildeten Genossen des Hektor in 9, gegenüber den im Einzelnen charakterisirten Griechen desselben Bildes, die verschieden charakterisirte und benannte weibliche Flügel- (bez. ungeflügelte) Figur in 10 (2. Gruppe), die Willkür in der Behandlung der Genossen des Odysseus und endlich am schlagendsten die Benennung in 15.

Es muß uns also bei der weiteren Untersuchung alles darauf ankommen, festzustellen, ob die Figuren zum alten Typus gehören und in verschiedenen Werken wiederkehren, oder ob sie willkürlich sind; weiter ob sie einen eigens für sie erfundenen Typus haben oder nicht. Sind die beiden Bedingungen der Zugehörigkeit — welche natürlich nur an typisch nicht Zug für Zug abhängigen Werken festgestellt werden darf — und des eignen Typus, der nothwendigen Betheiligung an der Handlung vorhanden, so werden wir in der Regel uns nicht irren, wenn wir Schlüsse auf Handlung und Namen der Personen im Epos vornehmen, da wir eine Irreführung in solchen Fällen nicht feststellen konnten.

In Abzug zu bringen ist stets dasjenige, was der Darstellende im Sinne seiner Zeit und seiner Kunst änderte, z. B. die Pferdezahl am Wagen, die stehende Dienerschaft seiner Helden u. dgl.

Wenn uns die Dichtungen nicht mehr voll vorliegen, werden wir besondere vom Dichter erfundene Züge seltener als bisher feststellen können, und mehr der sog. „Kern- und Knotenpunkte" finden, weil wir von diesen Nachrichten in den Excerpten haben, von jenen in der Regel nicht. Allein, abzuweisen werden wir jene Klasse keineswegs haben, im Gegentheil werden wir sie stets als willkommene Stütze unserer Beweisführung für die Abhängigkeit hervorheben.

Daß bei unserer Betrachtungsweise die Unabhängigkeit des Künstlers und seine freie Schaffensfähigkeit nicht unbeachtet bleibt oder unterschätzt wird, ebensowenig, wie seine oft von technischen Rücksichten geleitete Wahl und Darstellung der Scenen, wird hoffentlich klar geworden sein, ebenso, daß es mir ebensowenig wie irgend einem der Vertreter der sog. „old illustration theory"[1]) einfällt, eine „Illustrationstheorie" aufzustellen, daß ich vielmehr den schon von Overbeck in der Heroengallerie S. 399 aufgestellten, seitdem — soweit ich sehe — niemals

---

[1]) Diese im Sinne von J. Harrison aufgefaßt.

angefochtenen Satz „daß wir eine Illustration zur Ilias überhaupt in alter Kunst nicht haben" voll und ganz zu dem meinigen gemacht habe.

Noch sei uns erlaubt, mit einem Worte rücksichtlich der Bedeutung für die bildende Kunst das Verhältniß von Ilias und Odyssee zu einander und zu den verlorenen Epen zu berühren.

Wiewohl wir gefunden haben, daß auch die Odyssee Scenen enthält, welche die gestaltende Hand eines die Sage zu Kunstzwecken verarbeitenden Dichters so deutlich erkennen lassen, daß wir in Kunstwerken ersehen können, der Schöpfer habe sich an die Dichtung angeschlossen, so ist doch zuzugestehen, daß auf diesem Sagengebiete auch selbständig weitergestaltet worden ist, während dies in der Ilias, mit vielleicht einer Ausnahme, nicht der Fall gewesen ist. Wir werden daher behaupten können, daß wir aus den Bildern wichtigere und sichere Schlüsse auf die Ilias als auf die Odyssee würden wagen dürfen, vergl. Text S. 51/52. Es ist nun wichtig, zu betonen, daß wir auf die Beurtheilung der verlorenen Epen das Verhältniß der Dichtung zu den Bildern im Wesentlichen die Erfahrung anwenden müssen, welche wir an der Ilias gemacht haben, da Sagenstoff und Behandlungsmethode in ihnen gleichartiger sind, als vergleichsweise in der Odyssee, weil die Sänger der Thaten des ilischen Krieges der Sage gegenüber minder große Freiheit besaßen und dem Hörenden ließen als der Sänger der Abenteuer eines einzelnen Helden.

Die Ilias also wird, wie sie uns die meisten Parallelen in den Schilderungen bieten wird, uns den Maßstab zur Beurtheilung des Verhältnisses der Bilder zu den verlorenen Epen geben.[1])

---

[1]) Das kann uns natürlich nicht abhalten, gelegentlich Parallelen auch aus jener heranzuziehen, wenn sie besonders schlagend und beweiskräftig erscheinen.

II. Die nur in Bruchstücken erhaltenen Epen.

Wenn wir bei Besprechung der Bildwerke, welche sich auf die erhaltenen Epen beziehen, diejenigen zusammenstellten, welche etwa das gleiche Verhältniß zur Dichtung zeigten, wird es sich von nun an empfehlen, sie in der Reihenfolge zu besprechen, welche die Handlungen in den betreffenden Dichtungen innegehabt haben, besonders deshalb, weil die dritte unserer Klassen jetzt ganz in Wegfall kommt,[1]) da wir uns nur an die Bildwerke zu halten haben, welche den Einfluß der Dichtung mehr oder minder deutlich erkennen lassen.

Da in diesem Theile mit fragmentarisch erhaltenen Dichtungen gearbeitet werden muß, wird es nöthig sein öfters erst aus den Bildern diese zu reconstruiren, und es kann den Anschein gewinnen, als ob wir uns dadurch etwas vom Thema entfernten. Dagegen muß betont werden, daß ja gerade die Möglichkeit mit ziemlicher Sicherheit aus den Bildern den Inhalt der Dichtungen festzustellen, als ein klarer Beweis für die Abhängigkeit der ersteren zu gelten hat.

A. Die Kyprien.

Als erste uns in Monumenten erhaltene Handlung besprechen wir

Peleus' und Thetis' Liebeskampf.

Daß die Scene in den Kyprien behandelt worden sei, hat Luckenbach,[2]) der letzte Bearbeiter der Frage, zugegeben, obwohl Proklos darüber

[1]) Wenn auch ausnahmsweise eines oder das andere derartige Monument kurz berührt werden wird.

[2]) a. a. O. S. 577.

schweigt, ein Umstand, welcher Welcker[1]) und Bergk[2]) bewogen hat, ihn dort zu streichen, wogegen Overbeck,[3]) Schlie[4]) und Luckenbach eingetreten sind. Man könnte ihren Gründen hinzufügen, daß Σ 432

> ἐκ μέν μ' ἀλλάων ἁλιάων ἀνδρὶ δάμασσεν,
> Αἰακίδῃ Πηλῆι, καὶ ἔτλην ἀνέρος εὐνήν
> πολλὰ μάλ' οὐκ ἐθέλουσα.

und Ω 59/60 bekunden, daß diese Sage schon als ganz bekannt vorausgesetzt wird und diese Verse auf eine dichterisch gestaltete Sage Bezug nehmen.

Die Zahl der Darstellungen ist sehr groß und zeigt — vom Kypseloskasten an — durch die ganze archaische Kunst hindurch Beispiele. Das Relief am Kypseloskasten schildert Pausanias[5]) πεποίηται δὲ καὶ Θέτις παρθένος, λαμβάνεται δὲ αὐτῆς Πηλεύς, καὶ ἀπὸ τῆς χειρὸς τῆς Θέτιδος ὄφις ἐπὶ τὸν Πηλέα ἐστὶν ὁρμῶν. Wir besitzen außer den Vasenbildern noch einige Terrakotten, welche denselben Gegenstand darstellen

a) Salzmann, Necrop. de Kam. 23 gegenwärtig im Brit. Museum (erwähnt von Schöne a. a. O. S. 65.)

b) Schöne, griech. Reliefs XXXIV S. 133,

a, welches aus einem Grabe stammt, das Löschcke auf Grund des A. Billiottischen Tagebuches in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts setzt, zeigt ein unkenntliches vierfüßiges Thier, welches der Thetis zu Hilfe eilt, b ist darnach zu ergänzen, da erstens Ansatzstellen (z. B. am Beine der Thetis) vorhanden sind, zweitens die Symmetrie eine Ergänzung der Gruppe erfordert. Die Vasenbilder zerfallen in zwei Klassen, solche, in denen Verwandlungen der Thetis angedeutet sind, d. h. solche, welche sicher unseren Mythus darstellen sollen (X ist anderweit gesichert) und solche ohne Verwandlungen, die mit Sicherheit nicht zu dem Mythus bezogen werden können, die wir daher nur nennen, nicht besprechen wollen. Die erste Klasse stellen dar:

---

[1]) Epischer Kyklos. II. S. 132. II. S 113.
[2]) Zeitschrift für A. W. 1850. n. 51. S. 406.
[3]) Heroengallerie S. 171.
[4]) Zu den Kyprien. Gymnasialprogramm. Waren 1874.
[5]) Pausan. V. 18. 1.

A. tazza profonda, Etrurien? genannt Bull. 1859 p. 133.
B. Lekythos, Tanagra Heydemann gr. V. VI. 3.
C. Skyphos, R. Rochette Mon. In. I. 2. Louvre.
D. Amphora, München 486.
E. Oenochoe, Overbeck HG. VII. 3. München?
F. Oenochoe, R. Rochette Mon. I. 1. Graf Pourtalès.
G. Amphora aus Vulci, Parma Mus. d'Ant. 48.
H. Lekythos, Heydemann gr. V. VI. 1. Collignon 329.
I. Lekythos, Heydemann gr. V. VI. 2 aus Phaleron. Berlin 1997.
K. Amphora, Overbeck HG. S. 178 n. 6 früher Bassegio.
L. Amphora, Brit. Mus. 509.
M. Kyathis, Vulci, Brit. Mus. 667.
N. Kylix, München 133.
O. ? erwähnt Collignon p. 80.
P. ? erwähnt Collignon p. 80.
Q. Amphora, Neapel 2535.
R. Hydria, de Witte vases p. de l'Etrurie n. 133.
S. Amphora, München 653.
T. Form 30 Katal. tf. I. Neapel R. C. n. 207 Bull. Nap. N. S. 10. 12.
U. Lekythos, Collignon 328.
V. Amphora aus Vulci, Leyden. Roulez vas. p. d. Leyde pl. XII.
W. Amphora aus Vulci, München 380, Overbeck HG. VII. 5.
X. Amphora, München 538.
Y. Lekythos aus Athen, Berlin 2003.

Beispiele der zweiten Classe bieten:[1])

München 767, 501, 1155, 450, 1112; Berlin 1954, 1988; Dresden 15; Jena 202; Neapel 2449, 2738; Petersburg 43, 115 u. s. m.

Die letzten Bearbeiter des Stoffes Schlie und Luckenbach[2]) sind zu sehr verschiedenen Resultaten gekommen. Die Ueberſicht[3]) zeigt den Gang

---

[1]) Dazu ist noch zu nennen: Arch. Zeit. 1871. S. 14. Heydemann, Vasen zu Palermo: Lekythos aus Gela, rohe Silhouette, Peleus umschlingt die fliehende Thetis; auf seinem Rücken ringelt sich die Schlange, r. u. l. eine fliehende Nereide; weiter eine sicilianische Lekythos. Overbeck HG. S. 179. n. 9. Verwandlung in eine bärtige Schlange.

[2]) Dazu ist zu notiren Robert, Bild und Lied S. 43 u. 44 u. 123.

[3]) Die griechischen Vasen und Terrakotten dieses Gegenstandes stellt Heydemann Gr. V. S. 6. Anm. 3 zusammen. Dort auch Litterat.

der Entwickelung und der Erweiterung des Typus. Es gilt, die Grenze zu bestimmen, bis zu welcher wir die Denkmäler zur Ergänzung unserer Kenntniß der Dichtung benutzen dürfen.

Schlie hat fast unterschiedslos Monumente der verschiedensten Zeit gleicherweise zur Erklärung und Ergänzung der Dichtung gebraucht und ist so allerdings zu schiefen Resultaten gekommen. Er nimmt an, als

---

Verwandlungen	Nereiden	Nereus	Cheiron	Ort der Verwandl.	Besondere Bemerkungen	
Schlange	2	—	—	—	Av. u. Rev. gleich	A
Schlange	2	—	—	—	Im Feld Reben. 1 nicht fliehende Frau	B
Schlange	2	—	—	—	Im Feld Reben	C
Schlange	2	—	—	—	Peleus m. Köcher u. Thierfell	D
Schlange u. Löwe	2	—	—	—	—	E
Schlange u. Löwe	2	—	—	—	—	F
Schlange u. Löwe	2	—	—	—	Beischr. ΗΟΓΑΙϟΝΑΙΧΙ	G
Schlange und Löwe (?)	2	—	—	—	Löwe mit Horn? Im Feld Rebzweige	H
2 Schlangen, 1 Löwe	2	—	—	—	—	J
Löwe	—	—	—	—	—	K
Löwe	—	—	—	—	—	L
Löwe	—	—	—	—	—	M
Löwe	2	—	—	—	—	N
Löwe und Drache	3	—	—	—	Verwandlung nicht ausdrücklich hervorgehoben aber anzunehmen	O
Löwe und Drache	2 (?)	—	—	—	Verwandlung nicht ausdrücklich bezeugt; unklar ob 2 od. 4 Nereiden	P
Tieger; Löwenkopf m. Fischschwanz	2	—	—	—	—	Q
Löwe u. Panther	4 (?)	—	—	—	Beischr. ΘΕΤΙϟΚΑΛΕ. Zahl d. Nereiden nicht klar ob 2 od. 4	R
Löwe	2	Nereus	—	—	—	S

Local sei der Sepiasstrand[1]) dargestellt worden, auf welchem Peleus die Göttin im Kreise der Gespielinnen überfallen habe; letztere seien ängstlich zu Nereus geeilt, „dessen Gegenwart, ebenso wie die Cheirons eine in allen Altersklassen der Monumente wieder vorkommende, gleichsam unentbehrliche beim Raube der Thetis[2]) sei. Ja, Cheiron soll thätig eingreifen, (ω) jedenfalls Theilnahme an der Handlung zeigen. Hermes habe Peleus die Botschaft von Zeus Willen gebracht und sehe nun der ἁρπαγή zu. Die Verwandlungen hat er aus allen Gemälden ohne Auswahl zusammengetragen und dem Epos vindicirt. Endlich wird Zeus selbst in die Handlung hineingezogen.

Dieses unerlaubt weitgehende Bemühen, alles zusammenraffend, den Details der dichterischen Schilderung nachzukommen, hat Luckenbachs Kritik herausgefordert, welcher nun von Fall zu Fall den Thatbestand untersucht.

Bezüglich des Locals geben unsere Vasenbilder gar nichts an die

---

Verwandlungen	Nereiden	Nereus	Cheiron	Ort der Verwandl.	Besondere Bemerkungen	
Löwe, Schlange, Feuer	1	Nereus	—	2 Bäume und Altar mit Feuer	Die Flamme bezeugt, obwohl in d. Publication vergessen	T
Schlange	—	Nereus	Cheiron	—	—	U
Löwe, Feuer	1	—	Cheiron	—	—	V
Feuer, 2 Panther	1	—	Cheiron	—	Beischrift. ꟷIDON. ΘETIS DONTMEΔA ⸮ELEΓ ΓATDOKLIA	W
—	4	—	Cheiron	—	Hermes anwesend	X
Löwe, Flamme	2	—	Cheiron	—	1 Nereide m. Delphin. Cheiron mit Fackel.	Y

Overbeck 13 = G vgl. Heydemann 3. Hall. Winkelm. Pr. S. 49 n. 48. Ob sich die von Milchhöfer: Museen Athens S. 76 beschriebene sf. Lekythos (Verwandl. Löwe und Schlange, rechts u. links eine Nereide) mit H oder einer der von Collignon beschriebenen Vasen deckt, kann ich nicht entscheiden. Zu berichtigen ist, daß in L (Brit. Mus. 509) ein Panther auf Peleus' Rücken steht, dessen der Katalog nicht gedenkt. Ungenau abgebildet bei Micali Storia d. pop. ant. pl. LXXXIV. 4.

[1]) Herodot VII. 191. Litteratur Schlie S. 15. [2]) a. a. O. S. 19.

Hand. Ein einziges sf. Bild (T) giebt zwei Bäume und einen Altar mit Opferflamme. Solange nicht bestätigende Monumente hinzutreten,[1]) werden wir keine Schlüsse ziehen können und ich stimme Luckenbach völlig in der Beurtheilung dieser Frage bei.

Ueber die Verwandlungen belehrt die Uebersicht; der Vogel, der Baum und sonstige in späteren Monumenten angedeuteten Verwandlungen fehlen ganz, sie sind spätere Zusätze. Das hohe Alter der Verwandlung in eine Schlange bezeugt die Darstellung am Kypseloskasten; auf sf. Vasen tritt sie fünfmal allein (A—D u. U), fünfmal in Verbindung mit dem Löwen auf (E—I, letzteres zeigt zwei Schlangen) ist also gesichert. Ebenso ist es der Löwe, welcher fünfmal allein (K—N u. S), sechsmal mit der Schlange u. dgl. auftritt. Da Feuer, wie Luckenbach erweist,[2]) als Verwandlungsart noch durch die litterarische Ueberlieferung gestützt wird, und sehr schwer darstellbar ist, so können wir die drei Monumente, welche es bieten (V, W, Y) als glaubwürdige Zeugen gelten lassen. Wenn auch Luckenbach zuviel behauptet, wenn er sagt, Löwe und Panther schlössen sich aus[3]) (wie R u. L beweisen), so wird letzterer wohl im Epos keinen Platz zu beanspruchen haben. Denn daß eine feste poetische Gestaltung die Bildner beherrscht hat, beweist, wie schon Luckenbach betont hat, die Consequenz, mit welcher die Maler an diesen drei Verwandlungsarten festgehalten haben.

Abweichend urtheile ich im nächsten Falle, bei der Frage, ob die Anwesenheit des Cheiron auf das Epos Schlüsse gestatte oder nicht. Daß er nicht, wie Schlie sagt, eine „unentbehrliche Figur" ist, lehrt die Uebersicht, allein, daß uns „die Anwesenheit des Cheiron nichts weiteres lehre, als daß er in Beziehung zu Peleus stand" muß ich, trotz Roberts unterstützender Ansicht,[4]) für über das Ziel hinausgehend halten.

Verfolgen wir, soweit dies möglich, die Entwickelung des Typus. — Das früheste Monument kann uns nur den Kern derselben zeigen, hingegen nicht den Anspruch machen, als Archetypus zu gelten, da die

---

[1]) Eine nicht katalogisirte Oenochoe des Brit. Mus. zeigt die Ringscene, rechts einen Altar, links eine fliehende Nereide. Allein, Andeutung der Verwandlungen fehlt.

[2]) Pindar N. IV. 62. weitere Nachw. Luckenbach S. 578.

[3]) Vorausgesetzt, daß die Beschreibung von R richtig ist.

[4]) Robert, Thanatos S. 15 „es gehört ein starkes Verkennen der Wechselwirkung zwischen Poesie und Kunst dazu, um diese Nebenfiguren [Nereus, Doris, Triton, Cheiron] zur Reconstruction der Kyprien zu benutzen."

räumlichen Verhältnisse der Kypseloslade — mag man Kleins Theorie des Schachbrett ähnlichen Ornamentsystems zugeben oder nicht — bedingend waren und sehr wohl eine Verkürzung des Typus veranlaßt haben können. Daß wir eine solche anzunehmen berechtigt sind, geht daraus hervor, daß A—I, N—F, V—Y die Anwesenheit von Nereiden zeigen; keines der Monumente, in denen die Schlange allein als Andeutung der Verwandlung auftritt, ist auf die Mittelgruppe beschränkt.[1]) Luckenbach meint, aus ihrer Anwesenheit auf sf. Vasen folge nichts für das Epos. Das ist aber nur bedingungsweise richtig. Wenn uns auch unsere früheren Betrachtungen gelehrt haben, daß z. B. auf die Anzahl der Genossen des Odysseus nichts ankommt, daß sie als einzelne Figuren selbst in der Dichtung keine Bedeutung haben, so ist doch an dem Vorhandensein von Genossen nicht zu zweifeln und wenn auch Figuren zugesetzt werden, so ist nicht anzunehmen, daß dies mit Consequenz oder in solcher Menge wie z. B. in R und X (vier) geschehen sollte. Ich glaube vielmehr annehmen zu müssen, daß von der Dichtung die Einführung von Nereiden nahegelegt worden sei. Der schon citirte Iliasvers 432 ἐκ μέν μ' ἀλλάων ἁλιάων ἀνδρὶ δάμασσεν spricht zum mindesten nicht dagegen. Uebrigens wird der Raub einer Schönen meist aus der Mitte der Gespielinnen vollführt gedacht (Europa u. a.)[2]). Ich glaube eine genaue Analogie zu der Typenentwickelung der Flucht vor Polyphem annehmen zu müssen; ein prägnantes, für die Handlung erfundenes Schema, hier Peleus mit Thetis ringend (mit Schlange, Feuer und Löwe als Andeutungen der Verwandlungen) eine der Ausdehnung des zu ornamentirenden Streifens entsprechende Anzahl von fliehenden (resp. staunenden) Nereiden. Diese konnte nach Bedarf erweitert werden, symmetrisch und unsymmetrisch, wie in B, O, R, H; B ist hervorzuheben, ich glaube, daß die dort zugesetzte weibliche Figur, welche man als Doris angesprochen hat, nur eine beliebige, nur für die specielle Composition erfundene Figur ist.

Vorausgesetzt, daß unsere Ansicht von der Entwickelung des Typus richtig ist, so können wir für Cheirons Anwesenheit wichtige Schlüsse thun; denn dann hatte der Bildner zum Erweitern seiner Situation die erforderlichen Personen in den Nereiden. Wollte er also „beliebige, an

[1]) Hinzutreten würde noch das S. 76 Anm. 1 angeführte Bild als Unterstützung.

[2]) Weitere Analogien hat Luckenbach S. 587 zusammengestellt.

der Handlung interessirte Personen" geben, so lag es nahe, die Nereidenreihe zu erweitern, höchstens den zuzusetzen, welcher ihr natürlicher Schützer ist, den Vater; wenn er aber fünfmal (U—Y) außerdem Cheiron erscheinen läßt, so muß er einen bestimmten Grund gehabt haben, gerade ihn zu wählen. Dieser Grund scheint mir aber auch litterarisch bereits genügend angedeutet zu sein. Schon Overbeck[1]) hat die Stellen bei Pindar zusammengestellt, welche andeuten, daß „der Rath des weisen Kentauren Cheiron an der Entwickelung der Sache starken Antheil hat." In der That muß der Sterbliche von einem Wesen höherer Art seine Rathschläge erhalten haben, wie er die flüchtige Meergöttin gewinnen könne. Uebrigens haben wir eine sehr interessante Analogie in der Odyssee, in dem Ringen des Menelaos mit der Meergreis Proteus δ 455 f., wo ebenfalls Verwandlung und flüchtiges Widerstreben durch klugen Rath und Ausdauer gefesselt wird. Allein, dort ist auch des Cheiron Rolle vorgebildet, denn dieselbe Frage, welche dort Proteus dem Menelaos stellte

> 462 τίς νύ τοι, Ἀτρέος υἱέ, θεῶν συμφράσσατο βουλάς,
> ὄφρα μ' ἕλοις ἀέκοντα λοχησάμενος;

wir müssen sie dem Peleus stellen. Die Rolle, welche hier Eidothea 365 spielt, wird in den Kyprien Cheiron gespielt haben.

Ob er selbst beim Kampfe anwesend war, läßt sich mit Sicherheit nicht entscheiden; jedenfalls aber glaube ich, gestützt auf die schriftlichen Zeugnisse, auf die Analogie mit der Odyssee und das fünfmalige Auftreten in verhältnißmäßig alter Kunst, die Vermuthung aussprechen zu dürfen, daß Cheiron nicht eine beliebig gewählte, „interessirte" Person ist, welche zugesetzt wurde,[2]) sondern, daß er aus der Dichtung in's Bild

---

[1]) Heroengallerie S. 173. Pindar N. III. 54 u. 60. IV. 101 u. s. w.

[2]) Luckenbachs Satze — auf den er immer wieder zurückkommt — daß Personen, welche unbequem sind, ohne weiteres als Zusatzfiguren aufgefaßt werden können und daß man „beliebig viele" solcher Zusatzfiguren, eine so große Zahl, daß die Haupthandlung erdrückt würde, annehmen könnte, muß man entgegenhalten, daß die Beispiele, auf welche er sich unsrem Cheiron gegenüber stützt, keineswegs unanfechtbar sind; für das oben (S. 58) besprochene Bild, habe ich mit Berufung auf diese Peleus-Thetis-Darstellungen — wie ich hoffe — erwiesen, daß die Figuren keineswegs beliebig, sondern nach Vorgang (der Fliehende) oder im Sinne (der Gebratene) der Poesie eingesetzt sind und andrerseits — was besonders für unsren Fall durch Cheirons Anwesenheit wichtig wird — hoffe ich zu begründen, daß die Darstellung am Kypseloskasten (vgl. 84 ff.) von Löschcke (Dorpater Programm 1880) mit Recht auf die

gewandert sei, und zwar aus einer bestimmten dichterischen Version.[1]) Anders stehen wir der Frage gegenüber, ob Nereus in der Dichtung anwesend oder wesentlich mit der Handlung verknüpft gewesen sei.

Dreimal (in S, T, U) erscheint der Vater der Geraubten, stets ruhig und an der Handlung unbetheiligt. Er wird von seinen Töchtern (denn dafür halte ich auch in T die weibliche Figur, trotz ihrer nicht lebhaften Bewegung) von dem, was sich eben ereignet hat, in Kenntniß gesetzt.

Wir sind, soviel ich sehe, nicht im Stande, ein Verhältniß des Nereus zur Handlung in alten Quellen litterarisch nachzuweisen; es ist allerdings anzunehmen, daß die Nereiden dem Vater später das Geschehene mittheilten, allein an eine Anwesenheit oder Betheiligung desselben ist wohl kaum zu denken.[2])

Ueber die Anwesenheit des Hermes würde, da sie allein steht (in X), kaum zu sprechen sein, wenn wir nicht glauben dürften, aus Analogien sie erklären zu können. Mehrfach kommt bei Scenen der Heldensage Hermes vor, sobald es sich um kühnen, listigen Ueberfall handelt, so in der Kylix des Euphronios (Overbeck HG. S. 413 n. 38), wo ihn schon Overbeck als „Listhermes" bezeichnete, was Klein im „Euphronios"[3]) schlagend dadurch beweist, daß in der Darstellung der Dolonie, er, der Schützer des Listigen, des Dolon — flieht, d. h. ihn aufgiebt, wie z. B. Apollon den Hektor. Ferner erscheint Hermes häufig (bei der Belauerung des Troilos durch Achilleus z. B. in der Françoisvase, in Gerhard etrusk. und campan. Vasen 14, Overbeck HG. XV. 2; auch unsere Scene ist eine Scene des listigen Ueberfalles. Cheiron war es, welcher den listigen Rath gab, Hermes, der Listgott, unterstützt denselben durch seine Gegenwart, daher erscheinen in X beide neben dem reichen Chor der Schwestern.

In der Poesie brauchte, wie die Dolonie zeigt, die Figur des Her-

---

Hochzeit des Peleus und der Thetis bezogen worden ist, sodaß auch dieses Argument fällt und eine grundlose, so umfängliche Erweiterung wie sie z. B. X. böte, dann doch gewagt erscheint.

[1]) Viell. deuten die Fackeln die Beziehung an.

[2]) Ueber ein non liquet ist um so weniger hinauszukommen, als es ebensomöglich ist, daß die Poesie an dieser Stelle irgendwie seiner gedachte, als daß der Maler ihn aus eigener Phantasie, sei es aus dem Weiterverlauf der Erzählung, sei es aus einem ihm geläufigen Typus herübernahm. Dazu Kekulé. A. Z. 1882 S. 8/9.

[3]) Ueber den Vasenmaler Euphronios (Separatabdruck S. 60). Klein citirt Eur. Rhes. 216 u. 17.

mes nicht vorgebildet zu sein und da Hermes auch sonst als Schützer von Helden möglich ist, so können wir bei der Vereinzelung seines Auftretens in den Denkmälern wohl sagen, daß er wahrscheinlich nicht vorgebildet war, sondern, daß er vom Vasenmaler nur der Deutlichkeit wegen, um den glücklichen Ausgang des Ringens anzudeuten, zugesetzt war, wie seine Flucht den unglücklichen bedeuten würde.

Jedenfalls, glaube ich, ist diese Erklärung, wie Hermes in die Darstellung gekommen, mehr aus der Erfahrung gegeben. welche wir an sf. Vasenbildern zu machen im Stande sind, als Schlie's, und eine Erklärung zu suchen, scheint mir nicht so überflüssig wie Luckenbach.

Die Frage, ob Zeus anwesend war, oder nicht, kommt für uns nur insofern in Betracht, als wir mit Luckenbach gegen dieselbe, welche Schlie zu stützen sucht, eintreten müssen.[1])

Eine Anwesenheit der Doris glaube ich nicht constatiren[2]) zu können. So kommen wir zu dem Resultate: Als Inhalt der Kyprien läßt sich auf Grund der Methode, die wir gewonnen haben, mit relativer Sicherheit feststellen, daß Peleus die Thetis, welche sich in Schlange, Löwe und Feuer verwandelt, aus der Mitte der Schwestern auf des Cheiron klugen Rath, auf welchen auch des Hermes Anwesenheit deutet, geraubt habe und daß in diesen Punkten die Bildner von der Dichtung beherrscht waren.

Frei erfunden bez. fortgebildet sind einige andere Verwandlungen. Aus der allgemeinen Erinnerung an die Dichtung ist vielleicht Nereus in die Darstellung gehoben worden. Hermes' Gegenwart deutet nur auf den guten Ausgang von Cheirons List. Zeus ist als anwesend nicht erweislich, ebensowenig Doris. Localandeutungen fehlen.

Die Hochzeit des Peleus und der Thetis.

Von der langen Reihe von Götterzügen, welche sonst noch auf die berühmte Hochzeit auf dem Pelion bezogen worden sind (zuletzt noch im Katalog der Berliner Vasensammlung n. 1872, 1891, 1892, 1923), halte ich es für gerathen bei dem Mangel von Namensbeischriften hier abzusehen. Wohl aber ist eine aus Attika stammende Darstellung wenigstens zu erwähnen, da sie, durchaus unabhängig von der Vase des Klitias und Ergotimos und nach Paläographie und Stil[3]) dem Anfange des

[1]) Er fehlt im Typus. [2]) Vgl. das S. 80 darüber bemerkte.

[3]) Vgl. Körte. Ann. d. J. 1877. p. 179.

fünften Jahrhunderts angehörig, deutlich erkennen läßt, daß die poetische Gestaltung gerade unserer Scene mehrfach anregend für die attischen Gefäßbildner war. Es ist eine Hydria aus Orvieto im Mus. Egizio ed Etrusco in Florenz, welche Heydemann in den Mittheilgn. aus den Antikens. u. s. w. S. 88 n. 26 beschreibt. H. 0, 46. D. 0, 33.

Hier lassen Namensbeischriften keinen Zweifel. — Peleus und Thetis stehen auf dem Wagen; es folgt Dionysos rebenbekränzt mit Weinranken, daneben Thyone. Neben dem Wagen (hinter den Pferden) der bekränzte Apollon. Ihm entgegen stehen Herakles, Athene und Hermes. Vor den Pferden stehen zwei Götterpaare, Aphrodite und Ares (?) und Amphitrite und Poseidon (?). Bei letzterem und Ares (?) sind die Inschriften mit einem Theile des Körpers weggebrochen.

Obwohl die Auffassung der Scene hier eine andere ist als die, deren Typus wir festzustellen suchen werden, so kann doch nur Heydemanns treffendes Urtheil hier wiederholt werden: „Die gegenständliche Verwandtschaft dieses Hochzeitszuges des Peleus und der Thetis mit dem Götterzuge an den Anakalypterien des jungen Ehepaars auf der Françoisvase bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Immer faßlicher tritt uns durch die Darstellungen auf den bemalten Vasen der reiche Inhalt der Kyprien, besonders die Hochzeit der Thetis entgegen, denn auch dieser Hochzeitszug geht doch wohl auf das Epos zurück, wie der Götterzug auf der Françoisvase bestimmt darauf zurückgeht."

Von den drei übrigen hierher gehörigen Monumenten liegt eines über unsere Grenze hinaus[1]) und muß deshalb übergangen werden; das zweite müssen wir uns erst gewinnen, es ist die Darstellung am Kypseloskasten[2]); das dritte ist das Hauptbild der Françoisvase, so daß zwei sehr frühe Denkmäler verglichen und so vielleicht Aufschlüsse gewonnen werden können.

Aus der Chrestomatie des Proklos[3]) geht hervor, daß die Kyprien diesen Gegenstand weitläufig behandelten. Löschcke[4]) hat nachzuweisen gesucht — und Klein[5]) stimmt ihm bei — daß im obersten Streifen der Kypsele der Kypseliden, welcher der Beischriften entbehrte, nicht, wie Pausanias annahm, das Beilager des Odysseus und der Kirke einerseits,

---

[1]) Overbeck. HG. VIII. 6. [2]) Pausan. V. XIX. 7—9.

[3]) Proklos. Chrestom. I. Kinkel fragm. ep. p. 17.

[4]) Dorpater Programm. 1880. III. zum Kypseloskasten S. 58.

[5]) Die Kypsele d. Kypseliden.

Thetis und die Nereiden andererseits die Waffen des Achilleus in Cheirons Gegenwart bringend, dargestellt gewesen seien, daß vielmehr an die Hochzeit des Peleus und der Thetis gedacht werden müsse. Die Gründe, welche ihn veranlassen, des Pausanias Bestimmung zu verwerfen, leuchten ein. Das Beilager mit Kirke findet nicht in einer Höhle, sondern in einem Palaste statt; Cheiron gehört nicht in das Griechenlager; vor allem aber kann Achilleus nicht fehlen, wenn ihm Waffenübergabe und Trostspruch gilt. Löschcke nimmt nun an, daß die Nereiden in der Darstellung an die Stelle von Göttern getreten seien, worauf zurückzukommen sein wird.

Die Françoisvase (Luckenbach S. 589 dort d. Litteratur) bietet eine Reihe von Analogien. Litterarisch bezeugt ist: Proklos παραγενομένη δὲ Ἔρις εὐωχουμένων τῶν θεῶν ἐν τοῖς Πηλέως γάμοις νεῖκος περὶ κάλλους ἐνίστησιν Ἀθηνᾷ Ἥρᾳ καὶ Ἀφροδίτῃ, und schol. zu Π 140 Ven. A:[1]) κατὰ γὰρ τὸν Πηλέως καὶ Θέτιδος γάμον οἱ θεοὶ συναχθέντες εἰς τὸ Πήλιον ἐπ' εὐωχίᾳ ἐκόμιζον Πηλεῖ δῶρα, ...

Bezüglich des Bildes der Françoisvase hat man geglaubt schon deshalb nicht an epischen Einfluß denken zu dürfen, weil Eheschließungs-Ceremonien vorgenommen würden, welche der Herübernahme aus dem Epos entgegenständen. Darüber läßt sich kurz entscheiden. Diejenigen Ceremonien, welche vorzunehmen waren, den Ehevertrag zu schließen, hatte der Brautvater mit dem Bräutigam abzumachen; wenn also Cheiron und Peleus sich die Hände reichen, so kann dies eine eheliche Ceremonie, eine Vertragsschließung schon deshalb nicht sein, weil Nereus (welcher übrigens anwesend ist), eine solche vorzunehmen hätte, Cheiron alsdann damit gar nichts zu schaffen hatte.[2]) Was die hochgehaltenen Hände anbetrifft, so hat ihre sonderbare Haltung wohl den einfachen Zweck, Raum für die Schrift zu schaffen; übrigens kommt eine ganz analoge Haltung der Hände vor auf Brit. Mus. 565.

Luckenbach lehnt einen genaueren Anschluß an das Epos aus anderen Gründen ab, und zwar erstens, weil das Bringen von Geschenken, welches in dem angezogenen Iliasscholion betont wird: Χείρων δὲ μελίαν εὐθαλῆ τεμὼν εἰς δόρυ παρέσχε. φασὶ δὲ Ἀθηνᾶν μὲν ξέσαι αὐτό, Ἥφαιστον δὲ κατασκευάσαι κτλ. (weiter in Ρ 195, Σ 84, Ω 62 die ὅπλα und in Π 867, Ρ 443, Ψ 277 die unsterblichen

[1]) Kinkel a. a. O. p. 22. 2. [2]) Vgl. HG. S. 199. Anm. 108.

poseidonischen Rosse) auf dem Bilde in den Hintergrund trete. Daß dies der Fall ist, muß zugegeben werden, denn wenn auch Dionysos' Weinfaß sehr stark hervorgehoben wird, so daß an ein Hochzeitsgeschenk gedacht werden kann, so ist es doch, wie das aufgehängte Wild bei Cheiron[1]), zur Charakterisirung des Trägers gehörig. Wesentlich ist das aber nicht, denn man kann den Satz ebenso gut umkehren und sagen, Cheiron trug die Geschenke nicht, weil sein Ast mit den Hasen typisch, die andere Hand nicht frei war, ferner könnte man sich — wie die Lanze beweist — unsichtbare oder doch unscheinbare nur durch die innewohnende Kraft werthvolle Geschenke denken. Wichtiger ist, daß die εὐωχία erwähnt wird, nicht der Zug. Allein, das hat seinen Grund darin, daß der Streit der Göttinnen diese Hochzeit besonders wichtig machte für die troische Sage, und daß dieser erst bei der εὐωχία stattfand. Aber auch das scheint Luckenbach nicht entscheidend wichtig, sondern, daß „jegliche Andeutung der Eris, durch die ja gerade die Hochzeit des Peleus so verhängnißvoll werden sollte" fehlt. Dagegen muß auf die Proklosstelle verwiesen werden: παραγενομένη δὲ Ἔρις εὐωχουμένων τῶν θεῶν[2]), darin liegt keineswegs angedeutet, daß Eris von Anfang an zugegen war. Also hierin liegt bei dem Heranziehen der Götter keine Entscheidung; im Gegentheil ist Eris im Zug keineswegs bestimmt zu erwarten. Mit mehr Recht wendet Luckenbach ein, „das Fest müßte in der Höhle, nicht in einem Tempel gefeiert werden"; hier ist eine Abweichung in der That anzuerkennen, und die Mängel in der Darstellung der Leichenfeier für Patroklos an demselben Gefäße rechtfertigen einen Verdacht gegen die Gewissenhaftigkeit des Malers vollständig. Aber andrerseits hat Luckenbach selbst ausgesprochen: „die Anordnung des Zuges zeigt eine wohlüberlegte Folge" und knüpft daran die Frage „vielleicht werden wir hier Reminiscenzen an das Epos finden". Ich glaube diese Frage bejahen zu müssen. Ich brauche nicht zu Gunsten dieser Meinung das nochmals

---

[1]) Es ist andrerseits nicht unmöglich, daß sich der Typus des die Esche mit Wild tragenden Cheiron gerade an unserer Darstellung gebildet hat. Beispiele sind: Gerhardt A. gr. V. CCXXVII. Roulez, vases peints de Leyde XII, Benndorf gr. u. sic. V. XXXI. M. d. J. I. XXVII. 40. Overbeck HG. XIV. 2 alle sf.; auch rf. z. B. HG. VIII. 4. Heydemanns Annahme, Mittheil. aus d. Antikensammlungen Ober- u. Mittelitaliens S. 89. Anm. 228, befriedigt nicht völlig.

[2]) Sowohl der gen. abs. als der Aorist scheinen eine Uebersetzung in unserem Sinne zu begünstigen.

anzuführen, was schon Luckenbach betont hat, vielmehr glaube ich versuchen zu müssen, das zu heben, was jenem anstößig erschien.

Zuerst bemerkt er, daß sieben Götterpaare erscheinen und unter ihnen Okeanos und Thetys als eine Abweichung von dem sonst Gewöhnlichen. Allein, ist ihr Erscheinen wirklich so verwunderlich bei der Hochzeit einer Meergöttin? Besonders aber ist hervorzuheben, daß sie am Schlusse stehen[1]); wir haben schon gesehen, und werden es für die Françoisvase noch recht deutlich bei der Troilosdarstellung[2]) nachweisen können, daß die Maler einen Typus nach Bedarf verlängerten und dann den letzten Personen beliebige Namen — womöglich aus der Sage möglichst passend gewählte, sonst aber ad hoc gemachte — zusetzten. Besonders nahe liegt dieser Verdacht, wenn sich gewisse Figurenschemata typisch wiederholen, wie die Leichenfeier für Patroklos desselben Gefäßes in den zwei letzten Namen zeigt, eine Gefahr, welche auch hier vorliegt. Deshalb kommen für mich nur die specifisch verschiedenen Typen in Betracht: Peleus und Thetis, der Kentaur zur Eröffnung des Zuges, dann eine Reihe von Gespannen mit Gottheiten und zum Schlusse „nachhinkend" der lahme Feuerbeherrscher.

Trotzdem wird es sich lohnen, mit einem Worte auf die Abweichungen von der gewohnten Gruppirung der Götter einzugehen. — Warum der Maler zwei der großen Göttinnen auf den Gespannen durch andere ersetzte, hat Luckenbach S. 591 erklärt. Bezüglich des letzten der dort fehlenden Götter, des Hephaistos und seiner nunmehr nothwendigen Stellvertretung bin ich aber anderer Ansicht. Nicht um des Wunsches des Malers willen, Ares und Aphrodite einerseits, Athene und Nike andrerseits zu verbinden und so seinem attischen Localpatriotismus Ausdruck zu geben, „mußte Hephäst seinen Esel besteigen,"[3]) sondern der Typus und also wohl auch das Epos erforderte seine Stellung als des Letzten und zog die Abänderungen nach sich. Denn daß Aphrodite und Hephaistos zu einander in enger Beziehung standen und also zusammengehört hätten, wußte der Maler sehr wohl, wie das die andere Seite der Vase, wo

---

[1]) Heydemann. Mitth. aus d. Antikens. i. Ober- u. Mittelitalien S. 84 hält daran fest, daß Okeanos auf dem Hippokampen reitend zu denken ist.

[2]) Vgl. S. 128 ff.

[3]) Die von Weizsäcker Rhein. Mus. 1877. S. 44 ausgesprochene Ansicht, daß Hephaistos nur als Gast des Okeanos anwesend sei, hat Luckenbach S. 590 entsprechend abgewiesen.

bei der Zurückführung des Hephaistos gerade Aphrodite ihn als erste begrüßt, beweist, allein ebensogenau wußte er von der Lahmheit, ebenso sehr war ihm die typisch ja so sehr häufig in alten Vasenbildern wiederkehrende, etwas komische Figur des auf einem Maulthiere nachhinkenden Hephaistos bekannt und lieb geworden, wie das nämliche Bild der Zurückführung zeigt. Er wollte also den Hephaistos, wohl auch, wie Luckenbach andeutet, um einen Abschluß zu gewinnen, reiten lassen — und davon ist auszugehen.

Nun mußte zu Aphrodite ein anderer Gott gesellt werden und da mochte ihm, dem Attiker, die durch den Cultus geweihte Verbindung von Ares und Aphrodite, wenn Hephaistos fehlte, selbstverständlich scheinen; möglich auch, daß schon die homerische Dichtung den Ares, als den Geliebten, beizusetzen, an die Hand gab. Es würde dann ein gewisser humoristischer Zug darin liegen, daß der Maler den Ares im feierlichen Zuge neben der φιλομειδὴς Ἀφροδίτη daherziehen ließ, während der Gemahl einsam hinterhertrollt. Ich glaube, es verhält sich in diesem Bilde mit den „sicheren Atticismen" wie mit den Apobatendarstellungen in der Schleifung Hektors [1]) sie gaben nicht den Anstoß zu den Veränderungen aber sie erleichterten sie.

Wir haben schon oben Löschckes Conjectur bezüglich der Darstellung des Kypseloskastens berührt, ohne abzuschließen. Jetzt kommen wir darauf zurück. Ich stelle den Text des Pausanias V. 19, 7/8 voran: εἰσὶν οὖν ἐν σπηλαίῳ γυνὴ καθεύδουσα σὺν ἀνδρὶ ἐπὶ κλίνῃ, ... τέσσαρές τε γάρ εἰσιν αἱ γυναῖκες, καὶ ἐργάζονται τὰ ἔργα, ἃ ἐν τοῖς ἔπεσιν Ὅμηρος εἴρηκε. Κένταυρος δὲ οὐ τοὺς πάντας ἵππου πόδας, τοὺς δὲ ἔμπροσθεν αὐτῶν ἔχων ἀνδρός ἐστιν. Ἑξῆς καὶ ἵππων συνωρίδες καὶ γυναῖκες ἐπὶ τῶν συνωρίδων εἰσὶν ἑστῶσαι· πτερὰ δὲ τοῖς ἵπποις χρυσᾶ ἐστί, καὶ ἀνὴρ δίδωσιν ὅπλα μιᾷ τῶν γυναικῶν. . . . . Νηρηΐδας τε γὰρ ἐπὶ τῶν συνωρίδων εἶναι, καὶ Θέτιν τὰ ὅπλα λαμβάνειν παρὰ Ἡφαίστου. καὶ δὴ καὶ ἄλλως ὁ τ᾽ ὅπλα διδοὺς οὔτε τοὺς πόδας ἐστὶν ἐρρωμένος, καὶ ὄπισθεν οἰκέτης ἕπεταί οἱ πυράγραν ἔχων.

Schon Löschcke hat die Aehnlichkeit dieser Darstellung mit der der Françoisvase angedeutet. Allein, er denkt hier nur an „einen Götterzug" sehr im Allgemeinen. Ich glaube, daß man darin weiter gehen kann, daß nämlich beide Monumente, zusammengehalten, im Stande sind, durch

---

[1]) Vgl. oben S. 29.

das Uebereinstimmende und Abweichende einen Begriff von dem Grundtypus zu geben. Feststehend ist rechts am Ende die gegenwärtige Wohnung des jungen Paares, in dem Vasenbilde in einen Tempel mit vorgesetztem Altare verwandelt, hier, wie dies zu erwarten und stets der Fall ist, genauer anschließend eine Höhle. In letzterem Monumente ist, wie in der Dichtung, das größere Gewicht auf den Zweck des Zuges, das Festmahl, gelegt[1]) — aber so, daß der Zug dabei nicht vernachlässigt wird. Wie wir finden werden (S. 125 ff.)[2]) wird häufig in derselben Vorstellung bald mehr die eine Seite, bald mehr die andere betont und hervorgehoben.

Dann folgt in beiden Darstellungen Cheiron, und zwar nicht als stellvertretender Brautvater, sondern er hat diesen Platz in der Dichtung eingenommen, als Wirth der Wohnung, in welcher das Fest gefeiert wird,[3]) sei es, daß er den Zug hereinführt, was möglicherweise in beiden Darstellungen geschah, sei es, daß er — wie es im Relief wahrscheinlich ist, so daß ihm die von Overbeck gegebene Stellung, welche auch Pausanias eher irreleiten konnte, bliebe — den Gästen entgegentrat, denn das scheint nothwendig oder doch wünschenswerth, wenn Peleus bei Thetis lagernd gedacht wurde.

Es folgt in beiden Fällen ein Zug von Wagen mit Gottheiten. Diesen Typus nutzte besonders der Maler der Françoisvase aus, der Künstler des Kypseloskastens hat ihn aus Gründen des Raumes verkürzt. Nur zwei Wagen als ursprünglich vorauszusetzen, wäre unwahrscheinlich. Nun möchte ich einen Schritt weitergehen, als Löschcke, welcher, wohl noch etwas von der Deutung des Pausanias beeinflußt, Nereiden eintreten läßt für die Götter beim Hochzeitsmahle. Ich glaube hier Götter erkennen zu müssen, denn erstens ist die vorausgesetzte Umge-

---

[1]) Weizsäckers Annahme, man sei vor der Schwierigkeit das Mahl darzustellen, zurückgeschreckt, ist nicht stichhaltig, denn so gut Peleus und Thetis lagern konnten, war es auch möglich die übrigen Personen bei Tische liegend zu zeigen; auch zeigt der am Tische liegende Phineus des Kypseloskasten, der dasselbe Schema vertretende Achilleus (vgl. S. 34 ff.) über Hektors Leiche liegend, der Typus des gelagerten zechenden Dionysos, erhalten z. B. in Puchsteins A. Z. 1881. S. 217. n. 10 B beschriebenen Bilde u. dgl., daß die archaische Kunst diesen Typus mit Leichtigkeit handhabte.

[2]) Wie für die Darstellung der Flucht des Odysseus schon von J. Harrison a. a. O. hervorgehoben wurde (vgl. S. 60 ff.)

[3]) Schol. zu Π 140. Kinkel frag. ep. 22. 2. u. HG. taf. VIII. 6.

staltung nicht so einfach, wie Löschcke glauben machen möchte, denn das Ueberbringen der Waffen durch die Nereiden ist selbst für die zweite Uebergabe derselben in der archaischen Kunst, wie wir angedeutet haben (S. 49), kein beliebter sondern ein ganz singulärer Typus. Weiter nennt seine litterarische Belegstelle[1]) die Nereiden nur neben den „Göttern“ etwa wie den Verein der Musen auf der Françoisvase. Ein weiterer, schwerwiegender Grund gegen die Nereiden ist, daß sie fahren sollen und noch dazu mit beflügelten Rossen, denn ersteres ist für archaische, letzteres für Kunstwerke überhaupt nicht bekannt.[2]) Weiter spricht die erschlossene Scene, die Uebergabe der Waffen an Achilleus selbst gegen den Gedanken an Nereiden. Sobald diese nämlich auftreten, haben sie jede einen Theil der Rüstung, wie Löschcke selbst nachweist, da sie erst durch die Waffen in der Hand künstlerisch charakterisirt werden. Allein das ist nicht nur beim Ueberbringen der zweiten Waffen der Fall, sondern es müßte in ganz gleicher Weise auch hier eintreten; jeder gebührt ein Theil der Rüstung, denn sie sind gleichberechtigt, sobald wir aufhören in der die Waffen empfangenden Person die bevorzugte Thetis zu erkennen.

Weiter kommt hinzu, daß der Bildner die Version der Dichtung genau gekannt haben muß, denn das bedeutendste, durch die ganze Dichtung des ilischen Krieges hindurchgehende Geschenk hat er dargestellt: die berühmten Waffen Achilleus', welche dieser vom Vater ererbt hatte.

Diese sind aber, wie das oben citirte Scholion lehrt, von Athene, Cheiron und Poseidon, geschenkt. Also nicht eine der Schwestern der Thetis oder deren Gesammtheit hat das Geschenk gegeben und konnte es überhaupt geben, denn nur Götter hatten die Macht solchen Werth in dies Geschenk zu legen.

Uebrigens ziemen auch die Flügelrosse weit eher den großen Göttern als irgend anderen Personen. Allein, Pausanias spricht nur von Frauen. Dagegen läßt sich erinnern, daß Pausanias einmal mit einem falschen Vorurtheile an das Bild herantrat, dann, daß uns die Françoisvase lehrt, wie schwer Mann und Frau im langen Festgewande sich unter-

[1]) Eurip. Iph. Aul. 1054 f.

[2]) Auch Stephani, welcher mehrfach auch über diesen Gegenstand sich im C.-r. ausgesprochen hat, erwähnt, soviel ich sehe, kein derartiges Monument. Löschcke selbst schreibt S. 7: „hierzu kommt, daß das Erscheinen der Nereiden zu Wagen, weder aus poetischer, noch aus künstlerischer Tradition sich begründen läßt.“ Klein in d. Sitzungsberichten der k. Akad. zu Wien 1884. S. 65 spricht von Poseidonischen Flügelrossen, ohne eine nähere Begründung.

scheiden lassen, endlich, daß möglicher Weise in der That nur Frauen dargestellt waren, weil drei Göttinnen mindestens vorhanden sein sollten, um die folgende, höchst wichtige Scene zu ermöglichen und man sie bei der Verkürzung am wenigsten leicht fallen lassen konnte.

Daß aber diese Wagen und ihre Herren die Götter vertreten, geht aus der Vergleichung mit der Françoisvase hervor, besonders da sogar die Stellung des Hephaistos und die Betonung seines Hinkens in beiden Fällen wiederkehrt, da der ὅπλα διδούς ausdrücklich als οὔτε τοὺς πόδας ἐρρωμένος hervorgehoben wird. Der ihm zugesetzte Mann diente, um das Bild zu schließen und Deutlichkeit zu schaffen, indem man ihm die Geräthe, welche Hephaistos auf der Françoisvase selbst trägt, in die Hand gab.

Ich glaube, daß diese Vergleichung für die Interpretation der Françoisvase nicht uninteressant war und uns für das Epos in der That „manches neue", nicht nur „was wir ohnehin wußten" gelehrt hat.

Das Parisurtheil.

Das Parisurtheil ist wohl derjenige Gegenstand, welcher am häufigsten dargestellt worden ist. Und das ist nur natürlich; trafen sich doch hier drei verschiedene Momente um den Gegenstand beliebt zu machen: erstens das in der Sage fast aller Völker liegende Märchen von den drei Schwestern; zweitens die Stellung, welche die Erzählung im Laufe der ilischen Sage einnimmt, welche sie in der That zu einem echten Kern und Knotenpunkt der Sage erhebt; drittens die glänzende dichterische Schilderung, welche ihr ohne Frage zu Theil geworden ist. So ist diese Darstellung denn eine Begleiterin der Kunst durch ihre ganze Entwickelung geworden, von den strengen Darstellungen eines herben Archaismus, wie wir ihn an der Kypseloslade[1]) und am Throne von Amyklae[2]) vorauszusetzen haben, bis zu den sinnlich reizenden Darstellungen der spätesten Kunstausübung. Wenn wir die von Welcker[3]) und Overbeck[4]) so sorgsam gesammelten Denkmäler für die archaische Kunst noch einmal zusammenstellen, so geschieht es weniger um die von Heydemann,[5]) sowie von Stephani[6]) gemachten Nachträge, sowie einige neuere Publicationen[7]) zu berücksichtigen oder kleiner Berichtigungen halber, als vielmehr um in Form der Tabelle

[1]) Pausan. V. 19. 1. [2]) Pausan. III. 18. 12.

[3]) Alte Denkmäler V. 366—432. [4]) Heroengallerie 207—15.

[5]) Griech. Vasenbilder S. 1. Anm. 13 und S. 6. Anm. 11.

[6]) C.-r. 1861. (62.) S. 32.

[7]) A. Z. 1882 tf. XI (v. Duhn S. 209) 1883 tf. XV u. s. w.

Hera	Athene	Aphrodite	Hermes	Zusatzfigur	Besondere Bemerkungen
1. wendet d. Kopf, Haube u. Scepter	2. Lanze u. Kopfbinde	3. ohne Haarschmuck, Stab	Kerykeion bärtig	—	unslesbare Inschriften
1. mit Scepter	2. Helm, Aegis Lanze	3. Blume	umblickend bärtig	—	—
1. Blume u. Stab	2. d. L. erhoben, Helm, Lanze	3. Blume	umblickend bärtig	—	mit B identisch, bis auf die von Jahn erwähnte Aegis d. Athena,. welche hier fehlt
1. Scepter	2. gerüstet	3.	L. erhoben	Hund bei Hermes	—
1.	2. Helm u. Lanze	3.	umschauend	—	die 2 Göttinnen ohne Attribute
?	?	?	Petasos, Chlamys Stiefeln	—	die Göttinnen nicht charakterisirt
?	?	?	gekrümmt d. Göttinnen gegenüber	—	KΣEΜΟΚVEΣ EΠΟΙEΣE
—	1.	3 (?)	Stab tragend	—	eine Göttin fehlt. Welche?
—	2. Kopf gewendet	3.	Scepter bärtig	Hindin bei Athena	Athena gewendet
1 od. 3.	2.	1 od. 3.	umblickend und bärtig	—	Die erste Göttin hält eine Blume
1. Stab u. Blume	2. Kopf gewendet	3. Stab (geschultert) Blume	—	Hindin bei Athena	—
1. mit Rebe	2. vollbewaffnet	3. kurzer Stab mit Blume	bärtig m. Keryk. rhetorisch erhobener L.	Ziege b. Hermes. Hindin bei Athena	—
1. Scepter, Stephane Schleier	2. Kopf gewendet	3. Stirnband, Stab, senkt d. Kopf	—	—	—
1 od. 3.	2. Helm u. Lanze	1 od. 3.	Kopf gewendet	Dionysos mit Kantharos	alle tragen Rebzweige. In der Overbeck zur Verfügung gestellten Not. fehlt Hermes
?	?	?	steht den Göttinnen entgegen	Dionysos	eine Göttin steht den anderen entgegen
?	?	2 (?) Schleier Kranz haltend	unbärtig	—	—
1.	2.	3.	bärtig gewendet	Apollon	Hermes m. weißer Mütze viell. ein mißverstand. Paris

Publication	Fundort und Form	Ort der Aufbewahrung	Nr.	Overbeck Nr.
Millingen V. Coghill p. 34. Overbeck. HG. IX. 3.	? Prochus	Coll. Coghill	A	5
—	? Amphora	München 107	B	
Gerhard. A. gr. V. LXXII.	Volci Amphora	?	C	6
Gerhard. A. gr. V. CLXXI.	Volci Amphora	?	D	9
erw. Cat. Durand 374	Großgriechenland Lekythos	Bei Hrn. Rollin jetzt?	E	7
—	? Amphora	München 641	F	
R. Rochette. M. J. I. pl. 49. Overbeck. HG. IX. 2	? Kylix	de Witte. Cat. Dur. 65 Cat. Beugnot 48	G	1
—	? Oenochoe	München 716	H	
—	? Dreihenklige Hydria	Collign. 203	J	
—	? Amphora	Brit. Mus. 524*	K	10
Gerhard. A. gr. V. LXXI.	? Amphora	Copenhagen	L	3
—	Volci Amphora	Brit. Mus. 530	M	11
Mus. Etr. Vat. II. L. 2[a] (37,2)	Volci Amphora	Rom. Mus. Greg.	N	4
—	? Lekythos	München 773	O	19
—	Volci Hydria	Bei Bassegio. Jetzt?	P	2
—	? Vasenfuß	Louvre	Q	13
Gerhard, A. gr. V. CLIII.	Volci Hydria	?	R	20

Hera	Athene	Aphrodite	Hermes	Paris	Zusatz-figur
1. Kopfbinde, Scepter	2. Kopf gewendet	3. hält Reb-zweige	erhebt d. L.	bärtig m. Scepter hebt d. R. z. Munde	Hund bei Herm.
1 od. 3	2	1 od. 3	m. Kerykeion	bärtig m. Scepter	—
1	2	3	bärtig	"	—
1 od. 3 Scepter	2	1 od. 3. Scepter	"	"	Hindin bei Athena
1 od. 3	2	1 od. 3	m. Kerykeion	"	Hund bei Paris
1 od. 3	2	1 od. 3	Kerykeion schulternd	"	Hund bei Hermes
1 od. 3	2 m. Stab	1 od. 3	m. Kerykeion	"	—
?	?	?	Kopf wendend	Kopf wendend mit Stab	Hund bei Hermes
1	2	3	vorhanden	bärtig	—
?	?	?	"	"	Hund bei Hermes
1 od. 3	2	1 od. 3	—	restaurirt aber sicher	—
1 od. 3	2	1 od. 3	—	stehend bärtig	—
?	?	?	spricht mit	Paris	—
Zweige halt.	Zweige halt.	Zweige halt.	voran	mit Kithara	—
2	1	3	m. Kerykeion	bärtig R. erh.	Iris
?	?	?	vorhanden	vorhanden	"
2	1	3	umblickend	bärtig R. erh.	Dionysos
1	2	3	m. Kerykeion	mit Speer	Zeus m. Keryk. Rinder
1	2 blickt um	3	" greift nach	bärtig m. Scepter flieht	—

Besondere Bemerkungen	Publication	Fundort. Form	Ort der Aufbewahrung		Overb. Nr.
Paris von Welcker Zeus gen.	—	? Amphora	München 1250	a	15
—	—	? Amphora	München 101	b	24
d. 1. wegen langen Haares Aphrodite genannt	--	Volci Amphora	Coll. Feoli 76	c	30
Schulterb. Troilos	—	? Hydria	München 136	d	12
—	—	? Amphora	Mus. Thorwaldsen	e	
eine Göttin fehlt. Welche?	Gerhard. A. g. V. CLXXII.	? Amphora	?	f	26
Paris entfernt sich (soll Zeus sein)	—	Volci Amphora	Brit. Mus. 513	g	16
Paris soll Zeus sein. Reihenfolge unklar	—	Volci Oenochoe	früher Rochette. Jetzt?	α	18
Paris soll Zeus sein	—	?	?	β	17
Reihenfolge unklar	—	Volci Großer Krater	früher Bassegio. Jetzt?	γ	31
—	—	?	Panckoucke 91	δ	25
—	—	Ponte d. Abbadia (?)	?	ε	21
Ornam. 2 Panther, 2 Vögel m. Menschenköpfen	—	? Amphora	früher Bassegio. Jetzt?	ζ	23
—	—	? Kyathis	Prinz Vidoni ?	η	22
Schulterb. Troilos	Gerhard, Etr. u. camp. V. XIV.	Volci Hydria	Berlin 1895	h	42
Einzelnheiten unbestimmt	—	? Hydria	früher Bassegio ob = h?	ϑ	43
darüber Dionysos u. Satyrn zechend	—	Volci Hydria	Berlin 1894	i	45
Parodie	Gerhard, A. g. V. CLXX.	? Hydria	München 123	k	44
Erste Gött. kurzen Stab m. Blume u. Tänie. Letzte langen mit Blume	—	? Hydria	London 451	l	39

Hera	Athene	Aphrodite	Hermes	Paris	Zusatz-figur
?	?	?	eilt nach	blickt um	—
1	2 blickt um	3	spricht zu P.	flieht	—
1 m. Scepter	2 blickt um	3 Scepter	ringt mit P.	flieht, blickt um	—
1 m. Zweig	2 behelmt	3 m. Blume u. Taube	sucht P. z. halten	flieht, blickt um	2 geflügelte Eroten bei Aphrodite
1 od. 3	2	1 od. 3	m. weißer Mütze	wendet sich erschreckt	—
?	?	?	mit Keryk. redet zu P.	abgewendet	—
?	?	?	Flügelschuhe	nur d. Beine sichtbar	—
3	2 hält Lanze u. Helm	1 Stab u. Blume	m. Stab	sitzt auf Felsen	—
1	2	3	m. Keryk. m. Kranz	sitzt auf Felsen	—
1 od. 3	2	1 od. 3	m. Keryk. m. Kranz	sitzt auf Stuhl	—
1 od. 3	2	1 od. 3	m. Keryk. blickt um	sitzt auf Stuhl	nach Kreuzer Apollon
1	2	3 Kranz	redet zu P.	bärtig sitzt	Abgew. ein Jüngling
? mit Scepter	vor Paris	? mit Scepter	vorhanden	sitzt auf Felsen	—
1 od. 3	2	1 od. 3	m. Keryk.	sitzt	—
1 m. Scepter	2	—	m. Keryk.	sitzt d. Kopf i. d. Hand stützend	—

eine schnellere und klarere Uebersicht über den Wandel der Auffassung zu geben, als sonst möglich wäre. Dies ist aber in unserem Falle besonders wünschenswerth, weil gerade um des Zusammentreffens so vieler Interessen in diesen Monumenten willen, besonders sorgfältig

Besondere Bemerkungen	Publication	Fundort. Form	Ort der Aufbewahrung		Overb. Nr.
Paris mit Leier. Göttinnen gleich	—	Etrurien Schale	Berlin 1804	m bis	
Paris m. Leier. Athene deckt z. Th. Hera	Overbeck HG. IX 5	Volci Amphora	Florenz (Heydem. 34)	n	37
Paris m. Leier	Arch. Z. 1882 t. XI. S. 210	Attika Lekythos	Berlin 2005	o	
Paris m. Leier	Arch. Z. 1883. S. 307	? Vasenuntersatz	Erbachsche Samml. Anthes 5	p	38
—	—	Ponte dell' Abbadia (?)	?	ι	41
—	—	Cäre Amphora	bei Alibrandi. Jetzt?	κ	36
Nur noch d. unteren Theile erhalten	—	Aegina Amphora	Privatbes. i. Athen	q	
Paris m. Leier. Viell. 1 u. 3 zu vertauschen	—	Attika Lekythos	Collign. 259	r	
Paris m. Leier. 1 u. 3 gleich	—	? Amphora	Brit. Mus. 582	s	29
Paris m. Leier	Overbeck HG. IX. 6	? Amphora	München 1269	t	28
d. Zug entfernt sich von Paris	Creuzer deutsche Aufs. S. 238	? Lekythos	Erbachsche Samml. Anthes 6	u	47
—	—	? Amphora	Cat. Camp. IV. n. 208	v	
d. Göttinnen m. Scepter r. u. l. v. Hermes	—	? Amphora	?	λ	35
Paris hält eine Tänie	—	? Hydria	London. Rochers. Jetzt?	μ	27
ΚΑΛΟ ΚΑΛΟΣ ΚΑΛΕ braunfig. auf gelbem Grund	—	Attika Alabastron	Athen Privatbes.	ν	

darauf geachtet werden muß, ob gerade die dichterische Behandlung es gewesen sei, welche maßgebend und anregend gewirkt hat.[1])

[1]) Zu der vorhergehenden Tabelle sind nachzutragen: Overbeck n. 8 = Leyden 1636 und n. 32 (Vase aus Lord Pembrokes Versteigerung). n. 33 (bei Herrn Blayds)

Einen Einfluß der Dichtung auf die Bildner anzunehmen sind wir in der Regel geneigt, wenn verschiedene Momente derselben Handlung in Reihen von typisch nicht Zug um Zug abhängiger, aber doch erkennbar zueinander gehöriger Monumente vorliegen, da anzunehmen ist, daß die poetische Schilderung die Wahl ließ zwischen mehreren gleich interessant geschilderten Momenten, während die nicht künstlerisch sondern im Volksmunde sich gestaltende Sage in der Regel einen besonders interessirenden Zug, den einen Zug, welcher die Handlung der Sage ausmacht, welcher sie erhält, an den alles weitere anschließt, mit allen Mitteln hervorhebt und durch ihn kenntlich ist, also wohl auch in ihm dargestellt wurde.

Ein Blick auf die vorhergehenden Tabellen lehrt, daß wir zwei Momente der Handlung dargestellt finden, nämlich neben dem eigentlichen Urtheile, den Zug zu demselben, wenn wir auch Luckenbach nicht zugeben können, daß er „meist" dargestellt worden sei. Welcker[1]) hatte daraus geschlossen, daß „die Poesie gleich diesem ersten Theile einen gewissen Charakter oder Glanz gegeben hätte". Luckenbach[2]) verneint dies schroff, mit den Worten „Welckers Schluß ist falsch, da der Vasenmaler bezüglich des Momentes sich an die Dichtung nicht anzuschließen pflegt" und verweist auf seine früheren Ausführungen S. 590 als Beweis, wo er dieselbe Behauptung bezüglich des Götterzuges auf der Vase des Klitias und Ergotimos aufgestellt hatte mit Berufung auf die Parisurtheile „wir wissen, daß der Künstler sich einen Moment wählt, der ihm passend scheint und nicht, wie er wörtlich im Epos vorgezeichnet war. Die alte Kunst liebte die Processionen und eben der Zug der Götter ist hier, wie im Parisurtheil auf älteren Vasen dargestellt." Mit dieser Beweisführung können wir uns Welcker gegenüber nicht begnügen. Gewiß liebte die alte Kunst die Processionen, und Züge, wie jede reliefartig schaffende decorative Kunst sie lieben muß — aber ist damit gesagt, daß die Dichtung deshalb Züge nicht beschreiben könnte? Haben wir nicht

dürfte rf. sein und Brit. Mus. 1262 entsprechen. n. 46 (Hydria in Berlin = n. 45?) ist Berlin 1894. n. 14 und 38 sind identisch. Berlin 154 dürfte seines Stiles wegen auszuschließen sein, auch scheint mir die Deutung auf unsere Scene nicht hinlänglich sicher. Brit. Mus. 541, Hermes 5 Göttinnen führend, ist offenbar unser erster Typus aber mißverstanden und erweitert. Die Gefahr dieselbe Vase zweimal anzuführen, habe ich nicht ganz beseitigen können. Im Fall der Unsicherheit habe ich mich der griechischen Lettern bedient. Angeführt sei noch das Fragm. Collign. 259 bis.

[1]) Ep. Kyklos II. S. 88. [2]) a. a. O. S. 592.

solche in Θ 381—396 und E 720 f.—752 und besonders 768—78, wo Vorbereitung und Auszug Heras und Athenes, Θ 432 ff., wo Zeus' Ausfahrt geschildert wird?

Sehen wir also zu, ob die Schriftstellen Welckers Ansicht entgegenstehen, ob wir keine Analogien finden können, ob endlich nicht Einzelnheiten vorhanden sind, welche uns lehren, daß auf diesem Zuge etwas geschah, welche uns zwingen, eine eingehendere Schilderung desselben vorauszusetzen! Proklos[1]) giebt: νεῖκος περὶ κάλλους ἐνίστησιν Ἀθηνᾷ Ἥρᾳ καὶ Ἀφροδίτῃ, αἳ πρὸς Ἀλέξανδρον ἐν Ἴδῃ κατὰ Διὸς προσταγὴν ὑφ' Ἑρμοῦ πρὸς τὴν κρίσιν ἄγονται. Pausanias[2]) aber: ἄγει δὲ καὶ Ἑρμῆς παρ' Ἀλέξανδρον τὸν Πριάμου τὰς θεὰς κριθησομένας ὑπὲρ τοῦ κάλλους· καὶ ἔστιν ἐπίγραμμα καὶ τούτοις·

Ἑρμείας ὅδ' Ἀλεξάνδρῳ δείκνυσι διαιτῆν
Τοῦ εἴδους Ἥραν καὶ Ἀθάναν καὶ Ἀφροδίταν.

Interpretiren wir diese beiden durchaus sicheren, für das Epos verwendbaren Stellen kurz.

Entbrannt ist der Streit περὶ κάλλους. Das entscheidende Wort spricht vorläufig Zeus, indem er den Göttinnen einen Richter setzt. Er sendet sie πρὸς τὴν κρίσιν zum Ida, und giebt ihnen als Führer Hermes mit. Der Zug wird also vorbereitet, sein Zweck genau angegeben und er geht feierlich unter Vortritt des Götterboten vor sich.

In der Annahme, daß alle diese Handlungen breit und ausführlich dargestellt worden seien, bestärkte Welcker das Fragment, welches Athen. XV. p. 682 erhalten hat und das als aus den Kyprien stammend bezeichnet wird.[3]) Er meinte, diese Schmückung durch Horen und Chariten auf die der Aphrodite zum Parisurtheil, nicht auf die der Helena beziehen zu sollen. Allein, diese Stelle ist in ihrer Zugehörigkeit zu unserer Scene streitig; es ist daher wünschenswerth, eine Analogie in erhaltener Dichtung zu suchen, welche uns annehmen läßt, daß eine breite Schilderung der Vorbereitungen zu einem so wichtigen Zuge in der That zu erwarten ist.

An einer Stelle der Ilias kommt alles darauf an, daß eine Göttin die Sinne eines Gottes berückt, ihn durch ihre möglichst erhöhte Schönheit zu gewinnen sucht: Ξ der Ilias, wo Hera den Gemahl durch Liebe

---

[1]) Kinkel frag. ep. p. 17. [2]) V. 19. 4.
[3]) Kinkel frag. ep. p. 22 23.

zu bethören sucht. Dort wird ausführlich 170—220 erzählt, wie sie sich kleidet, den Schönheitsgürtel erborgt, dessen Zauberkraft wiederum ausführlich erzählt wird. Auch der Zug mit Hypnos wird ausführlich 250—88 beschrieben, eine Beschreibung eines Götterzuges, welcher z. B. N 20—31 an Ausführlichkeit an die Seite gestellt werden kann.

Ich meine, daß wir eine recht passende Analogie vor uns haben, denn der Einwurf, Paris habe ja nicht nach der Schönheit entschieden, hat nicht das geringste Gewicht, denn jedenfalls sollte er doch nach derselben sein Urtheil fällen, denn περὶ κάλλους war der Streit entbrannt, nicht über die Größe der Macht, und die κρίσις konnte also zunächst nur nach ihr vorgenommen, gedacht werden.

Bei der Bedeutung dieses wichtigsten Zuges des Epos, derjenigen Verwickelung, auf welcher alles Weitere, der Anlaß zum Kriege und die Parteistellung der Götter in diesem — Ω 29, eine Stelle, welche Robert[1]) mit Recht als „wahrscheinlich schon in Hinblick auf die Kyprien oder das zu Grunde liegende Lied" gedichtet, bezeichnet — aufgebaut wurde, ist eine möglichst feierliche, breite Beschreibung zu erwarten.

Aber noch ein weiteres Moment läßt sich geltend machen, um eine ausgedehnte Schilderung des Zuges anzunehmen; daß wir nämlich in der Lage sind, wahrscheinlich zu machen, daß gewisse Handlungen während desselben vor sich gingen, daß er also zu poetisch-künstlerischen Zwecken erfunden oder benutzt war. Betrachten wir zu diesem Zwecke den Typus: heranzuziehen sind A—R. Hera mit Scepter (A—D, L, N) schreitet voran, Athene gewaffnet (A—E, H, I, L, N u. s. w.) sich umblickend nach Aphrodite (I, L, N, ferner a, l, n, o u. s. w.) folgt, diese schreitet als letzte daher und trägt eine Blume oder einen Stab. Der bärtige Hermes eilt, öfters sich umblickend (B, D, O) voran. Es ist interessant, daß der durch Vergleichung gewonnene Typus völlig mit der ältesten Darstellung, dem Repräsentanten des Archetypus, der Darstellung am Kypseloskasten übereinstimmt.

Ich habe G mit in diese Reihe eingestellt, obwohl hier, wie in P, Hermes den Göttinnen entgegensteht, da ich glaube, daß wir an eine Scene vor Abgang des Zuges wohl nicht denken dürfen, vielmehr die Umkehrung des Hermes — wie das auch sonst seine Haltung zeigt — lediglich aus dem Grunde hervorgehend annehmen müssen, weil die

[1]) Bild und Lied. S. 234.

Rundung der Schale eine andere Stellung nicht mehr zuließ. Weiter fehlt in H eine Göttin, in I wohl Aphrodite, wie aus dem Umblicken der Athene zu folgern ist: gleichwohl darf man alle diese Bilder unter denselben hier verkürzten, in 14 und 15 erweiterten, Typus rechnen.

Eine andere Reihenfolge der Göttinnen läßt sich in einer Reihe von Darstellungen des Zuges nicht nachweisen, wenngleich die unsere nur in den angegebenen Fällen als gesichert gelten kann. Ich glaube, daß Welcker ein Recht hatte, aus dieser überwiegend gleichen Reihenfolge Schlüsse zu ziehen, daß neuestens v. Duhn[1]) mit Recht wieder darauf aufmerksam gemacht hat, daß die stolze Wendung des Kopfes der Athene gegen Aphrodite keineswegs zufällig sei, sondern daß darin ein bestimmter, in der Poesie wahrscheinlich deutlich ausgesprochener Zug liege, der, wie Usener Rhein. Mus. XXIII. S. 362 erinnert, der Dreischwestersage aller Völker angehört: daß nämlich die schließlich siegreiche Schwester im Anfang gering geachtet wird von den beiden scheinbar mächtigeren. Dichterisch verwerthet glaube ich diesen uralten Sagenzug in der Version der Kyprien auch darin erkennen zu dürfen, daß die, auch von Luckenbach anerkannten, Gaben der Göttinnen, auf etwas Aehnliches hinweisen. Die eine bietet Sieg und Ruhm, die andere Macht und Herrschaft, die dritte nur Liebe, ihre Liebe, sich selbst — und damit das schönste, denn auch ich glaube, daß die „versprochene und die versprechende Schöne" ursprünglich identisch waren."[2])

Wenn aber der in der That äußerst wirksame Contrast, welcher in den Erwartungen der Göttinnen und deren Erfüllung lag, der Dichtung angehörte, so war eine Schilderung des Zuges nichts Ueberflüssiges, sondern etwas höchst Wichtiges.

Ich kann sonach Welckers Ansicht keinesfalls für „falsch" ansehen, höchstens für nicht unbedingt erweislich, immerhin aber für sehr wahrscheinlich. Wenn dies aber zugegeben wird, so wird damit auch der Einfluß der Dichtung auf den Bildner als wahrscheinlich anerkannt.

In den Darstellungen des Urtheiles selbst sind zwei Züge geeignet, uns an eine gestaltende Dichtung zu mahnen. Der erste ist:

Das Entfliehen und — gewaltsame oder gütliche — Zurückgehalten-

---

[1]) Arch. Zeit. 1882. S. 210.

[2]) Arch. Zeit. 1882. S. 210. Wenn auch in den Kyprien nat. die Substituirung bereits vollzogen sein mußte.

werden des Paris durch Hermes, dessen drastisches Beispiel o giebt. Wenn auch ein Ringen in der Dichtung nicht vorkam und wir nur eine Versinnlichung des Widerstrebens des Paris darin finden, so können wir doch erkennen, daß auch in der Dichtung sich Paris dem schweren Urtheilsspruche zu entziehen suchte und nur durch Zeus' ausdrücklichen, von Hermes verkündeten, Befehl zurückgehalten wurde.

Daß „nur siebenmal" die Flucht dargestellt ist, kann den Schluß nicht hindern; auch in den Bildern, in denen Alexandros bleibt, drückt er Erstaunen aus z. B. in h; daß „nur archaische" Bildwerke diese Wendung zeigen, kann mir nur als eine Unterstützung, nicht als ein Bedenken erscheinen, da gerade in archaischen Bildern anderweitige poetische Einflüsse als epische kaum angenommen werden können.

Weiter finden wir häufig Paris die Kithara spielend (m—p, r—t, η u. s. w.). Auch dieser Zug kann vielleicht auf das Epos zurückweisen, denn in der That scheint sich mit Paris der Gedanke an das Kitharaspiel verknüpft zu haben, wie Ilias Γ 54 zeigt

οὐκ ἄν τοι (Paris) χραίσμῃ κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης,

eine Stelle, welche offenbar etwas hierher Gehöriges im Auge hatte, was sie als bekannt voraussetzen konnte.

In R tritt der leierspielende Apollon auf: möglich, daß er aus Reminiscenz an die von Apollon begleiteten Götterzüge hereinkam (worauf mich Herr Geheimrath Overbeck gesprächsweise aufmerksam machte), möglich auch, daß er durch den mißverstandenen leierspielenden Paris in die Handlung gezogen wurde. Für u hat Anthes, die Antiken der Erbach-Erbachschen Sammlung n. 6, bereits die Deutung auf Apollon oder eine Muse mit Recht zurückgewiesen.

Von den übrigen Zusatzfiguren tritt Dionysos in O, P und i auf; wie er in die Darstellung kam, zeigt i, wo er am Vasenhalse mit seinen Satyrn zechend dargestellt ist. In O tragen alle Personen Rebzweige; daß darin eine Anspielung auf das Hochzeitsmahl zu erblicken sei, scheint mir mehr als zweifelhaft.

Ebensowenig glaube ich Zeus' Anwesenheit für das Epos für irgend gesichert halten zu dürfen. Oefters dürfte der sog. „Zeus" auf den Vasen ein Paris sein sollen; sicher ist er nur in t und das ist ausgesprochen parodisch. Uebrigens würde er denselben Zweck haben, wie Iris in h und θ: die große Bedeutung der Scene zu schildern.

Hervorgehoben zu werden verdient, daß in der langen Reihe archaischer Bilder niemals eine Gestalt, wie die „localbezeichnende" Artemis mit Löwe und Partel auftritt, was nicht eben geeignet ist Kleins (Sitzungsberichte 1884 S. 59) Annahme einer Zusammengehörigkeit der betreffenden Bilder der Kypseloslade zu unterstützen, sodaß Overbecks[1]) und Curtius'[2]) Zählung vorläufig noch mindestens gleichberechtigt ist.

Endlich muß zu der Frage, ob wir einen Einfluß von — erst zu construirenden — lyrischen Gedichten auf die Darstellung des Parisurtheils im Stephanischen[3]) Sinne zugeben können oder nicht, Stellung genommen werden.

Hier kann ich mich Luckenbach[4]) in seiner Ablehnung nur anschließen. Stephani meinte das Fehlen einer Göttin in H und f auf ein Gedicht zurückführen zu sollen, welches nur Athene und Aphrodite habe um den Preis streiten lassen. Luckenbachs Einwand, daß selbst wichtige Bestandtheile in dem oder jenem Vasenbilde einmal weggelassen sind, läßt sich aus der Reihe unserer Darstellungen selbst nachdrücklich unterstützen, durch das von Overbeck HG. S. 213 n. 34 aufgeführte Denkmal, welches uns die Gedankenlosigkeit, mit welcher die Maler das bis zum Ueberdrusse — aus dem die Carrikatur entsprang — häufige Thema auf die Gefäße malten. Dort finden wir auf Avers und Revers vertheilt: a) Hera mit Scepter, Hermes, Aphrodite mit Blume; b) Hera nochmals, Athene, Paris sitzend. Dieses Bild kann uns lehren, wie jene oben berührten Darstellungen entstanden sind.

Der Versuch, welchen Robert[5]) jüngst gemacht hat, mehrere sf. Vasen auf

die Entführung der Helena durch Paris und Aineias,

wie sie die Dichtung vorgeführt hat, zu beziehen, nöthigt uns, den sehr verschiedenartig gedeuteten, jedenfalls uralten Typen nahezutreten, welche, wie das in der mit sehr beschränkten Mitteln arbeitenden ältesten Kunst natürlich ist, durch geringe Modificationen bald auf die Entführung der

[1]) Ueber die Lade des Kypselos. Abh. d. k. sächs. Ges. d. W. 1865. S. 673. 9.

[2]) Das Broncerelief von Olympia. Abh. d. Berl. Akad. 1879 (angenommen auch von Murray. A history of Greek sculpture p. 62.)

[3]) C.-r. 1863. S. 9. 10. [4]) a. a. O. S. 569.

[5]) Bild und Lied S. 56.

Helena, bald auf die Wegführung der Briseis, bald auf Aithras Befreiung oder auf Polyxena am häufigsten aber und früher ausschließlich auf die Wiedergewinnung der Helena angewendet oder doch gedeutet worden sind. Neuestens ist dieser Typus aber überhaupt des mythischen Inhaltes entkleidet und zum Genre herabgestimmt worden.[1])

Es ist unmöglich, die berührten Fragen getrennt zu behandeln, und in diesem Falle erscheint es angemessener, bei dem ersten Anlasse vorgreifend, als anfangs verweisend und später zurückgreifend, diese Frage zu behandeln.

Zuerst gilt es die Grundfrage zu beantworten: Genrebild — oder mythische Handlung. Freilich kann die Beantwortung derselben nur eine vorläufige sein, da über das Hauptmonument, die spartanische Stele in ihrer ursprünglichen Verwendung von uns noch weniger, als von Milchhöfer, ein entscheidendes Urtheil gesprochen werden kann.

Milchhöfer erinnert bei der Besprechung der sog. spartanischen Stele, welcher wir uns zunächst zuwenden,[2]) an das etruskische, ihr ungemein ähnliche Relief, welches offenbar eine Scene des Alltagslebens darstellt. Er will auf Grund dessen, und weil die Sepulcralbestimmung des spartanischen Reliefs noch nicht völlig zurückgewiesen sei, auch die Darstellungen dieser, welche Löschcke im dorpater Programm 1879[3]) auf Zeus-Alkmene einerseits, Wiedergewinnung der Helena durch Menelaos andrerseits gedeutet hatte, unter die Monumente mit „Scenen des Alltagslebens" rechnen. Und zwar läßt er zwischen zwei Vorschlägen die Wahl: entweder die friedliche und kriegerische Erwerbung einer Frau, oder Abschied und siegreiche Rückkehr des Kriegers. Für erstere Erklärung führt er die obenerwähnte lange Reihe von Monumenten an, welche die Fortführung einer Frau durch Bewaffnete zeigt, gegen Löschckes Deutung, daß die männliche Figur, nicht als Zeus bekleidet sei, die weibliche hingegen den Kranz (denn Kranz und Ring ist hier doch wohl der Idee nach gleichgiltig) nicht empfange, sondern gebe,[1]) ein Moment, auf welches

---

[1]) Milchhöfer, Anf. d. K. i. G. S. 190/91.

[2]) Freilich greifen wir dabei vor, da dieses Bild wohl nach unserer Ueberzeugung einer später zu besprechenden (S. 181) Reihe angehört; allein wenn nicht von vornherein die sich hieran knüpfenden Fragen erörtert werden, so schwindet auch für die anderen ähnlichen Darstellungen und ihre Deutbarkeit auf Mythologisches jede Sicherheit.

[3]) Ueber die Reliefs der altspartanischen Basis.

[4]) Anfänge d. K. i. G. S. 187.

er um so mehr Gewicht legt, als er später die Frau dem Sieger den Kranz reichend gedacht wissen will.[1]) Allein, worin liegt dann das „friedliche Gewinnen" der Braut? Sobald die Frau den Kranz, das Geschmeide schenkt, so geht von ihr die Initiative aus — was für die andere Seite Milchhöfer doch nicht behaupten wird — also, die schöne Corresponsion ist verloren. Ferner sucht die Frau der anderen Seite sich nicht den Verfolgungen des Kriegers zu entziehen, so daß dieser keinen Grund hat, sie mit dem Schwerte zu bedrohen. Von einer Erwerbung ist also wohl nicht die Rede.

Also müssen wir der zweiten Deutung, welche Milchhöfer selbst zu bevorzugen scheint, uns zuwenden: Abschied und Willkommen des Kriegers. Wenn hier die sogenannte „Bekränzungsscene" keine Schwierigkeiten bietet, so können wir die Deutung für die andere Seite nicht billigen. Ein Schwert würde an und für sich nicht stören, selbst ein gezücktes ließe sich ertragen, „da es keineswegs in feindlicher Absicht gezückt zu sein braucht und die Bewegung, mit welcher der Mann die Linke um das Haupt der Frau legt, sehr wohl die entgegengesetzte Deutung zuläßt", allein, es wäre doch höchst eigenthümlich, das Schwert gegen die Brust der Frau zu richten; aber noch mehr! die Frau sieht sich in der That durch das Schwert ernstlich bedroht und deutet das durch ihre Handbewegung offenbar an, denn sie faßt das Schwert, um es von sich abzulenken, aus der Typensprache jener ältesten Kunst in's Moderne übersetzt: Sie fällt mit Bitten um ihr Leben dem ergrimmten Gegner in den Arm. Dieser Gestus hat bei einem friedlichen Abschiede nicht die geringste Berechtigung.

Wir müssen die Erklärung also anderswo suchen und Löschcke hat nach meiner Ueberzeugung eine befriedigende Lösung gefunden; Menelaos hat die Gattin erreicht und bedroht die Schuldige mit der verdienten Strafe. Er thut das sehr energisch, denn wie häufig in der Kunst sind aus räumlichen Gründen die Figuren zu nahe aneinander gerückt.[2]) Allein schon Löschcke hat gezeigt, daß der Tod der Helena sehr wohl noch abgewendet werden kann, wie auch wir oben anzudeuten suchten.

Nachdem wir dieses Monument für die Menelaos-Helena Darstellung festzustellen gesucht haben, können wir zur Untersuchung des Verhältnisses dieser Scene zu anderen uns interessirenden ähnlicher Art schreiten.

---

[1]) Anfänge d. K. i. G. S. 191.

[2]) z. B. Priamos an d. Stadtmauer beim Tode des Troilos. vgl. S. 131.

In den meisten der strittigen Fälle finden wir eine verschleierte Frau zwischen zwei Kriegern. Dieses Grundschema läßt sich in der That für vier Scenen verwenden: 1. Wiedererkennung der Aithra durch Akamas und Demophon; 2. Entführung der Helena durch Paris und Aineias; 3. Fortführung der Polyxena zur Opferung durch Neoptolemos und Odysseus; 4. Fortführung der wiedergewonnenen Helena durch Menelaos und (nach ϑ 517) Odysseus.

Welche Unterscheidungen können wir von vornherein erwarten? Aithra folgt willig dem Enkel, der sie freundlich χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ gefaßt hält, zur Freiheit. Bei Monumenten also, a) in welchen das Schema des Schreitens für die Frau gewählt ist, ist diese Deutung zu bevorzugen. Das Alter der Frau ist einmal nicht mit Sicherheit zu erkennen, weiter kann man Heydemanns Bemerkung, daß nicht nur Helena das Recht der nie welckenden Jugend hat,[1]) nichts entgegen setzen;

b) beide Enkel geleiten Aithra, der eine kann sorglich umspähen, der andere in's langentbehrte Antlitz der Ahne schauen, wegzugehen ist für keinen der Brüder Anlaß;

c) die Tracht des Akamas und Demophon kann die Panhoplie sein, denn wir haben eine Scene des Kriegslagers vor uns. Die Waffe in der Hand ist also erklärlich. Nie aber darf die Spitze des Schwertes gegen die geführte Frau gerichtet sein;

d) Aithra will geführt sein, sie kann also selbst die Initiative ergreifen, die Hand des Enkels erfassen.

Für die zweite Deutung kommt in Betracht:

a) daß Helena schwankt, ob sie folgen soll, zunächst also wohl steht und von Alexandros halb widerwillig fortgezogen wird;

b) daß ein gewaltsames Entführen nicht stattfinden darf, da sonst für das ganze Gedicht die tragische Schuld der Heldin, der Helena verloren ginge. Wenn also auch eine Bewaffnung der Helden gerechtfertigt ist, so darf sich doch nicht die Schwertspitze gegen die Geführte kehren, höchstens darf der Begleiter zum Kampf bereit sein. Uebrigens wissen wir nichts von einem Versuche, die Flucht gewaltsam zu hindern; die Brygosschaale (Overbeck NG. XIII. 3) deutet doch nur das Beschwichtigen, Zurückdrängen einer Frau, einer Genossin der Helena an.[2])

---

[1]) Iliupersis S. 22.

[2]) Wesentlich anders liegt die Sache beim Palladienraube, den man (Robert, Bild und Lied S. 57) als Parallelmonument für die gezückten Schwerter heran=

c) sanfte Gewalt entführt Helena; an der Hand faßt man die Braut,[1]) an der Hand also hat Alexandros die Geliebte gefaßt zu halten;

d) der Genosse kann umblicken, muß aber folgen, denn er soll ja nicht am Lande zurückbleiben.[2]) Für die Sonderung von 3 und 4 ist geltend zu machen, daß die Opferung der Polyxena einen drastischeren Typus anderweit gefunden hat, als in diesen Darstellungen, daß ferner der von der Frau erhobene Schleier bei einer Wiedererkennung, bei der durch ihre Schönheit zum freveln Raube reizenden Geliebten, bei der durch ihre Schönheit den Zorn des Gatten abwendenden Helena am Platze ist — bei Polyxena durchaus nicht. Der Schleier kommt ihr zu, da sie geopfert werden soll, aber wie sie ihn in dieser Situation zu gebrauchen hat, lehrt Overb. HG. XXVII, 17: zur Verhüllung des Hauptes. Deshalb bin ich geneigt, diese Deutung für unseren Typus überhaupt fallen zu lassen. Jedenfalls ist, wenn nicht mit unbedingter Sicherheit, so doch mit Wahrscheinlichkeit in dem Schema: Der Krieger führt am Kredemnon, offenbar in nicht zarter Weise, oder wohl auch am Arme, die widerstrebende (daher meist stehende) Frau fort, das Schwert, welches er gebrauchen wollte in der Hand, der Genosse kann folgen oder gehen, da seine Pflicht gethan ist, die Gesuchte erreicht, ein Schutz vor Feinden nicht nöthig ist, die vierte Darstellung, Helenas Wiedergewinnung nach Arktinos' Version zu erkennen.

Von besonderer Bedeutung für diese Deutung scheint mir eine von Heydemann, Mittheil. aus ital. Ant. S. 85 beschriebene[3]) Amphora, deren Avers einen bärtigen, n. l. gewendeten Mann zeigt, welcher, umblickend, mit d. L. eine an d. R. gefaßte Frau wegführt, gegen die er das Schwert zückt. Sie ist mit Chiton und Mantel, der den Hinterkopf verhüllt, bekleidet. Ihr folgt ein Panhoplit, in der R. das gezückte Schwert, die L. wie im Gespräch mit dem ersten erhebend. Der Rev.

---

gezogen hat. Dort ist man mitten im Krieg unter Feinden, hier im tiefsten Frieden bei Gastfreunden.

[1]) Heroengall. S. 198 Anm. 104.

[2]) Die Deutung auf Wegführung der Briseis ist abzuweisen, obwohl die Schilderung manche ähnliche Momente hat. Das χειρὸς ἑλόντ' ἀγέμεν Βρισηΐδα in A 323 und das ἡ δ' ἀέκουσ' ἅμα τοῖσι γυνὴ κίεν (348) scheinen für eine solche zu sprechen; allein, der gehobene Schleier und das Umblicken des letzten Kriegers hat nach A 298 keinen Sinn; besonders aber müßten wir Heroldskostüm A 321 und Waffenlosigkeit für die Führenden fordern; auch würde Achilleus vermißt.

[3]) Dort die Litteratur.

giebt: „Dieselbe Darstellung, nur ist der erste Krieger (n. r. gewendet) behelmt; die Frau folgt ohne angefaßt zu sein; der zweite Krieger hat die L. gesenkt. — Wenn überhaupt je ein Zusammenhang zwischen Avers und Revers vorhanden war, so glaube ich, daß wir ihn hier annehmen dürfen, und glaube daher in den beiden Bildern Entführung und Wiedergewinnung Helenas erblicken zu dürfen.

Des Lésches Version, sowie die sicheren Darstellungen von 3 bleiben für später gespart. Hierher gehörige Darstellungen sind:

A. Kanne, Berlin 1731. Genick, gr. Keramik 34, 1.
B. Amphora, München 1269 = g.
C. „ „ 579 = e.
D. „ Neapel 2486 = i.
E. „ München 1354 = h.
F. „ Berlin 1842. Arch. Zeit. 1851, 30 = d.
G. „ im Kunsthandel gez. Gerhard. A. gr. V. CLXXI. = e.
H. „ Brit. Mus. 510. Gerhard. A. g. V. I. 2 = a.
J. „ „ „ 595 = c.
K. „ „ „ 512 = b.
L. „ Neapel S. A. 184 = m.
M. Lekythos, München 1142 f.[1])

[1]) Litteratur: Robert, Bild und Lied S. 56. Klein, Ann. d. J. 1877 (49) p. 261/62. Anm. 3. Heydemann, Iliupersis S. 22. Anm. 3 und S. 18. Anm. 6. Overbeck HG. S. 627. 663. 387. Luckenbach S. 633. Klein K = Beugnot 52, kenne ich nicht. De Witte führt bei Castellani, 5 eine Amphora pélike an, deren Rev. „Briseis zu Achilleus zurückgeführt" durch 2 Hopliten (Sz. Anker und Okladias). Auch zwei Vasen in Jena, Göttling 191 und 194 sind anzuführen; 191 giebt: ein Bewaffneter von einer verschleierten Frau hinwegschreitend; nach der anderen Seite entfernt sich, rückschauend, ein anderer Hoplite. Rechts jugendl. Mantelfig. 194 soll im Avers Kassandra im Rev. Briseis' Abholung zeigen. Angeführt sei noch Tischbein, Vases Hamilt. t. 29. Eine Tabelle zu geben ist hier überflüssig und nicht wohl möglich. A steht typisch ganz vereinzelt da: zwei bekränzte, nackte, speertragende Jünglinge führen an beiden Armen eine mit Chiton und Mantel bekleidete, mit Ohrringen geschmückte Frau, deren langes Haar am Ende mit Band umwunden ist. B wird dadurch bestimmt, daß Aithra den Helden am Handgelenk hält. Der Held, bald mit Lanze (A, B, C, E, H, L) bald mit Schwert führt die (in C, E, F, G, H, M stehende), den Schleier lüftende Frau. In F, G, H, L faßt er das Kredemnon, in K ist er z. Th. von der Frau verdeckt, auch ist dort sein Arm verzeichnet. Der Genosse folgt nach in A, O, F, H, K, M, sonst entfernt er sich (meist umblickend). B hat als Rev. das Parisurtheil, F Memnon und Achilleus. In C tritt ein Bogen=

Nach unserer Aufstellung fallen 1 zu: A, B; möglicherweise könnte man durch die Beischrift AΘE sich bestimmen lassen, auch J hierher zu ziehen.

Zu 2 gehören C (schon um des Phrygers willen; wenngleich auch Hellenen diese Tracht tragen können) D; ob E hierher gehört, kann ich nach Jahns Beschreibung nicht entscheiden. Die übrigen möchten wir auf 4 beziehen; M ist wegen der Verstümmelung unbestimmbar. J ist, wie angedeutet, nicht sicher zu bestimmen.

Für uns ergiebt sich zunächst, daß in der That gewisse Monumente schon in archaischer Kunst die Entführung der Helena durch Alexandros unter Mitwirkung des Aineias darstellen können; einen neuen Zug der Sage lehren uns die Bilder nicht, sie bestätigen nur, was aus Proklos bekannt war, daß auf Anrathen der Aphrodite, Aineias mitgezogen ist,[1]) und daß das liebende Paar ohne Kampf νυκτός, d. h. unbemerkt entkommt. Wir werden demnach diese Bilder in die Klasse der möglicherweise aber nicht nachweislich abhängigen Bilder zu setzen haben.

Mit dem nächsten Bilderkreise, welchen man mit den Kyprien in Verbindung bringen könnte, Achilleus' Erziehung bei Cheiron, wollen wir uns nicht beschäftigen, weil wir nicht in der Lage sind, zu erweisen, daß diese Scene aus den Kyprien stamme, so wahrscheinlich es ist.[2])

Was die Darstellungen von „Heldenauszügen" betrifft, so stehe ich bezüglich des sog.

Auszuges des Akamas und Demophon[3])

ganz auf dem von Brunn in den troischen Miscellen (III S. 172) vertretenen Standpunkte, „der Maler hat dabei wohl weniger den troischen Krieg an sich, als die Verherrlichung zweier attischer Namen im Auge."

Bezüglich der

---

schütz mit phrygischer Mütze auf, sonst nur Mantelfig., in J Beischrift AΘE. a, b, c u. s. w. = Kleins Benennung.

[1]) Kinkel, frag. ep. p. 17. καὶ ἡ Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει.

[2]) Vgl. Robert, Bild u. Lied S. 123. Anm. 58. Ich glaube auf ein unsicheres (vgl. O. Jahn. Ber. d. sächs. Ges. d. W. 1858) Monument lieber verzichten zu sollen, obwohl es nicht unwesentlich scheint, daß diese Scene schon am Amykläischen Throne vorgebildet war. Das Nähere betr. d. Litterat. vgl. Robert a. a. O.

[3]) Luckenbach S. 544 dort sonstige Litteratur.

Abholung Achilleus'

stimme ich im Wesentlichen mit Luckenbach[1]) überein; wir haben hier wiederum einen durch Aneinanderreihen ähnlicher Figuren gebildeten Typus, welcher dem Verdachte beliebiger Erweiterung und willkürlicher Nomenclatur unterliegt. Nicht zufällig ist wohl, daß das jugendliche Freundespaar Achilleus und Patroklos den älteren Männern gegenüber als unbärtig charakterisirt ist. Menestheus ist sicher eine Erweiterung des Typus durch Wiederholung des Patroklostypus. Daß die fünf übrigen Personen an die Schilderung des Epos, dessen freilich ungenaue Kenntniß das Bild beeinflußt haben dürfte, anschließen, ist wahrscheinlich. Daß Menelaos und Odysseus neben einander auftreten hindert nicht, da Luckenbach dargethan hat, daß in diesem Punkte die Version schwankt. An der Telephoserzählung können wir, da es uns an Material zu irgendwelchen Schlüssen gebricht, sicco pede vorübergehen. Nur eine der dem ilischen Kriege vorangehenden Begebenheiten fesselt unser Interesse:

das Brettspiel der Helden in Aulis.

Hier genügt es, einige Beispiele zu nennen, wie dies Overbeck HG. S. 310, 2—15 gethan hat.[2])

Die Monumente[3]) zeigen zwei gerüstete Krieger, welche würfelnd sich gegenübersitzen, in drei[4]) Fällen sind ihnen die Namen Aias und Achilleus beigeschrieben. Entgegen Welckers[5]) Auffassung, welche in den Bildern einen Zug aus des Malers Zeit auf die homerischen Helden übertragen sah, muß ich Overbecks[6]) und Heydemanns[7]) Ansicht beitreten, welche die Denkmäler mit der Schilderung der Kyprien in Verbindung bringen.

Der Dichter mußte die lange, widerwillige Rast des Heeres in

---

[1]) Luckenbach S. 595.

[2]) Overbecks n. 3 = München 567. n. 4 = München 3. n. 5 = München 717. n. 15 = Neapel 2410. Der Amphora Overbeck 9 entspricht genau eine Olpe in München (1334). Ferner Mus. Thorwaldsen n. 12. Brit Mus. n. 654, 608 weiter daselbst eine nicht katalogisirte Amphora mit der Beischr. AIAS AXILEVS und LVSIPIΔES KALOS. (Achilleus hat 4 geworfen, Aias 3) u. s. w.

[3]) Diejenigen Monumente, welche Athene zwischen den Kriegern zeigen, sind S. 163 behandelt.

[4]) Die Exegiasschaale Overbeck HG. XIV. 4 und München 567 (Amphora) = Overb. 3.

[5]) Alte Denkm. 3. 4. [6]) Heroengallerie S. 308 ff.

[7]) Griech. Vasenb. S. 6. Anm. 13.

Aulis mit um so größerer Sorgfalt schildern, als er das Drückende, das Entmuthigende der Situation recht deutlich machen mußte, um des Agamemnon furchtbaren Entschluß, die eigene Tochter zu opfern, zu motiviren. Am präcisesten, für die bildende Kunst faßlichsten, tritt uns das entgegen in den Versuchen, welche angestellt werden, den Helden die Zeit zu verkürzen. Deren erfolgreichster ist die Erfindung des Würfelspiels durch Palamedes, eine Wendung, die auch Welcker ep. Cykl. II. S. 101 dem Epos als eigne Erfindung des Dichters zuschrieb. Dieser Zug, von dessen Darstellungen Overbeck sagt: „es sind Vasengemälde, welche einerseits so wenig künstlerisch bedeutende Momente enthalten, daß man sie kaum aus einem anderen Grunde entstanden denken kann, als weil eine interessante Poesie vorhanden war, an welche man gern auf jede Weise erinnert war," ist ein rein dichterischer, in keiner im Volke lebenden Sagenversion enthaltener, denn er ist ein Kunstmittel. Wenn wir ihn auf archaischen Vasen häufig finden, so ist von einem Einfluß einer — wohl gar euripideischen — Tragödie gewiß nicht die Rede, vielmehr haben wir hier eines der schlagendsten Beispiele, wie speciell die dichterische Gestaltung auf den bildenden Künstler wirkte.

Ob die Namen der Helden mit Beziehung auf das Epos gewählt sind, läßt sich bei ihrer sehr allgemeinen Bekanntschaft nicht mit Sicherheit entscheiden. Jedenfalls scheint es sehr passend, gerade die beiden erregbarsten, ungeduldigsten Helden in dieser Situation und Aias als den im Verlust befindlichen zu zeigen.[1])

Die erste in alten Bildwerken erhaltene auf troischen Boden sich abspielende Sage ist die

Troiloserzählung.

Wir zerlegen sie nach Welckers[2]) und Overbecks[3]) Vorgange in mehrere Unterabtheilungen und zwar in drei Situationen: 1. Auflauerung, 2. Verfolgung, 3. Tödtung und Kampf um die Leiche.

Gerade die Troilosdarstellungen sind um ihrer Häufigkeit willen, und deshalb, weil sie uns dieselbe Handlung in den verschiedensten Momenten vorführen, schließlich, weil wir Verkürzungen und Erweiterungen

---

[1]) Ueber den Unterschied des ruhigen, lang fortgesetzten Spieles zu dem Hocken beim einmaligen Wurfe des Würfelorakels und über das Vorhandensein der Athene, vgl. Klein, Verhandlungen der Innsbrucker Philologenversammlung S. 186 und im Texte S. 165 ff.

[2]) Alte Denkm. V. S. 439—80. [3]) Heroengallerie S. 338—66.

gerade hier mit ziemlicher Sicherheit festzustellen vermögen, von großem Interesse, welches noch dadurch gesteigert wird, daß wir hier den Maßstab gewinnen können zur Beurtheilung der Françoisvase, welche ja auch diesen Mythus vorführt.

Es gilt zunächst den Typus festzustellen, und das auszuscheiden, was wir als willkürlichen Zusatz zu betrachten und deshalb bei der Interpretation zu ignoriren berechtigt sind.

1. Der Hinterhalt des Achilleus.

Die Darstellung ist uns rechts- und linksläufig erhalten.

Die Monumente sind:

A. Overbeck HG. XV, 9, Amphora.
F. Brit. Mus. 469, Hydria.
B. Castellani, Amphora.
C. Overbeck HG. XV, 2, Große Hydria.
D. München 89, Amphora.
E. Ann. d. J. 1866 tav. R, Hydria.
G. Berlin 1694, Amphora.
H. Brit. Mus. 474, Hydria.
J. Archäol. Zeit. 1856. XCI. Lekythos, Berlin 1966.[1])
K. Collign. 181, Lagynos.
L. vormals Barone jetzt? Lekythos.
M. Campana II. 22, Deinos. (s. Tab. 114 u. 115.)

Achilleus befindet sich links in A—E in F—M rechts. Gegeben wird in allen Darstellungen: a) ein Brunnen mit fließendem Wasser; b) davor eine weibliche Gestalt mit Hydria; c) ein Berittener; d) ein hinter dem Brunnen versteckter Krieger. Luckenbach hat für die erste Gruppe[2]) festgestellt, daß der Brunnen als Pfeiler mit Röhre dargestellt ist, daß Polyxena die Hydria noch in den Händen hält,[3]) für die zweite, daß „der Quell in einen Löwenkopf ausläuft, dessen Rachen das Wasser

---

[1]) Doch wohl Berlin 1966, obwohl Furtwängler die Publication nicht angiebt.

[2]) Wir wollen ihm der Uebereinstimmung halber in der Anordnung der Gruppen folgen, wenngleich die Thatsache, daß in der zweiten Gruppe der Typus öfter rein zu Tage tritt und daß bei der Verfolgung, deren Darstellungen bei Luckenbach nicht nach der Richtung besonders angeordnet sind, die Richtung seiner zweiten Gruppe herrschend ist, den Gedanken an eine Umstellung nahelegt.

[3]) Eine Abweichung in F (Luckenbach h) kann nicht festgestellt werden, vielmehr ist dieses Bild ein im wesentlichen getreuer Vertreter der zweiten Gruppe.

entströmt," daß Polyxena die Hydria bereits unter den Strahl gestellt habe. Ich möchte weniger Gewicht auf die Darstellung der Mündung des Brunnens legen, als darauf, daß in der ersten Gruppe niemals ein Fels oder ein Brunnenhaus, sondern stets eine Säule mit Brunnenmündung vorkommt, in der zweiten ein Fels mit Löwenkopf als Ausguß (J K L H), ein Quellenhaus M und nur einmal eine Säule, aber auch hier mit Löwenkopf sich zeigt (G). In F ist der wasserspeiende Löwenkopf nicht an der Säule angebracht, sondern neben derselben. Fast scheint es, als ob man beide Darstellungsarten hätte combiniren wollen. Weiter ist hervorzuheben, daß in Gruppe 1 eine Bewaffnung des Troilos, sei es mit Gerte, sei es mit Speer, nie eintritt, während dies in 2 üblich ist.[1])

Der Typus tritt in Gruppe 1 nur einmal ohne Zusatzfiguren auf (A) in 2 viermal (G H L M). Von Verkürzungen, welche sich häufig finden, sehen wir ab;[2]) wohl aber sind die Erweiterungen zu erwähnen. Diese waren in doppelter Weise zu gewinnen, entweder durch Beisetzen von Figuren auf der Seite Achilleus' (E) oder des Troilos (B E F) oder durch Combiniren beide Erweiterungen wie in D. Diese Darstellung, sowie B, D, F lassen die Entwickelung in voller Reinheit erkennen, besonders ist D interessant, weil hier der alte Typus voll beibehalten und nur für die räumlichen Verhältnisse durch symmetrische Erweiterungen passend gemacht worden ist, so daß wir auch für andere Darstellungen die Kriterien der Ausscheidung des Zugesetzten gewinnen können (vgl. S. 23). Interpolirt ist der Typus in zwei Fällen E und J. Für J dürfte der Grund erkennbar sein; wir sehen dort vor der Quelle die Hydria stehen, dahinter eine weibliche Figur mit erhobener Hand — aber mit einer Hydria auf dem Kopfe. Noch einmal, in einem typisch sehr unabhängigen, sehr alten kyrenäischen Vasenbilde finden wir die Polyxena, den Krug auf dem Kopfe tragend (M), also ist in J dieser Typus aufgenommen worden: aber hinter dieser Polyxena steht eine Frau mit ganz gleichem Gestus, und fast ganz gleichem Aussehen, ohne Gefäß. Ich möchte nun annehmen, daß sie die zweite Polyxena sei, d. h., daß der Maler sie zunächst zeichnete und vor ihren Füßen eine Hydria stehend dachte, welche sich füllte, daß ihm dann das zweite Polyxenamotiv einfiel und er diese zwischen die Frau und die offenbar zu ihr gehörige Hydria setzte, da

[1]) H weicht ab: allein hier hat Polyxena die Gerte erhalten, um die ungestümen Rosse zurückzuscheuchen.

[2]) Vgl. Schreiber Ann. d. J. 1875. p. 191. 3 u. s. w.

Troilos		Polyxena		Hydria	Rosse	Brunnen	Achill	
Richtung	Bewaffnung	Richtung	Bewegung				Bewegung	Bewaffnung
von Rechts	—	von R.	steht	gehalten	2	Säule mit Röhre	hockt	Panhopl.
von R.	—	von R.	steht	gehalten	2	Säule m. Röhre	hockt	Panhopl.
von R.	—	von R.	steht	gehalten	2	Säule m. Röhre	hockt	Panhopl.
von R. ?	—	von R. ?	steht	gehalten	2	Säule m. Röhre	hockt	Panhopl.
von R.	—	von R.	steht	gehalten	1	Säule m. Röhre	steht halb	ohne Speer Schwert i. d. Scheide
von Links	2 Speere	von L.	steht	niedergesetzt	2	Säule daneben Pantherkopf	hockt	Panhopl.
von L.	mit Stab	von L.	steht	niedergesetzt	2	Säule m. Löwenkopf	hockt	Panhopl.
von L.	—	v. L. ganz gewendet	steht	niedergesetzt	2	Fels m. Löwenkopf	hockt	Panhopl.
von L.	2 Speere	von L.	steht	niedergesetzt	2	Fels m. Löwenkopf	hockt	Panhopl.
von L.	mit Stab	von L.	steht	untergehalten	2	Fels m. Löwenkopf	kniet	Panhopl.
	mit Stab		steht	niedergesetzt	2	Fels m. Löwenkopf	hockt	Panhopl.
von L.	mit Zweig	von R.	Troilos entgegen; steht	auf dem Kopfe der Frau	2	Brunnenhaus	hockt	Panhopl.

doch, falls eine Dienerin und Polyxena ursprünglich in der Absicht des Malers gelegen hätte, erstens ein äußerlicher Unterschied zu erwarten wäre, zweitens unter allen Umständen die entlastete Frau zu der Hydria gehört hätte. Schon Schreiber hat an dieser Eigenthümlichkeit Anstoß genommen, und ihretwegen das Bild für archaisirend erklärt, unmöglich scheint mir eine derartige Verwechselung auch bei einem echt archaischen Bilde nicht, wie z. B. die Darstellungen von Hektors Schleifung zeigen vgl. S. 29/30. Die zweite Interpolation gehört einem Bilde an, welches

Rabe	Zusatzfiguren	Besondere Bemerkungen	Publication	Fundort und Form	Ort der Aufbewahrung	Litt.	Luckenb.
gegen Troilos	—	—	Gerhard, etr. u. camp. V. E. 12. Overbeck. HG. XV. 9.	? Amphora	vormals bei Bassegio. Jetzt?	A	c
—	2 Krieger	—	erwähnt Bull. 1865. p. 145	Cäre Amphora	Castellani	B	e
gegen Troilos	3 Götter 3 Krieger	—	Overbeck. HG. XV. 2.	Volci Große Hydria	?	C	f
fliegt heran	Krieger	—	—	? Amphora	München 89	D	d
gegen Troilos	1 Knappe 1 Krieger	Der Brunnen ist gemauert	Ann. d.J. 1866. tav. d'agg. R.	Cäre Hydria	?	E	g
—	1 Krieger	—	—	? Hydria	Brit. Mus. 469	F	h
gegen Troilos	—	—	Gerhard, etr. u. camp. V. t. XI.	? Amphora	Berlin 1694	G	b
vorhanden abgewandt	—	Troilos bärtig	Gerhard, A. gr. V. t. XCII.	? Hydria	Brit. Mus. 474	H	i
—	1 weibl. Fig. wohl noch einmal Polyxena	—	Archäol. Zeit. 1856. t. XCI.	Korinth Lekythos	Berlin 1966	J	k
—	1 weibl. Gestalt. 2 Männer in Friedenstracht	Troilos bärtig abgesessen. Baum am Brunnen	Archäol. Zeit. 1863 t. CLXXV.	Kleonai Lagynos	Athen. Collign. 181	K	a
vorhanden	—	—	erwähnt Bull. d. J. 1869. p. 125	? Lekythos	vormals bei Barone. Jetzt?	L	l
fliegt heran	—	—	Archäol. Zeit. 1881. t. 12	Kyrene Deinos	Campana II. 22	M	m

in einer ganzen Reihe von wichtigen Einzelnheiten abweicht und welches in seiner Vereinzelung wohl keine Berücksichtigung verdient. Bevor wir ihm näher treten, empfiehlt es sich, nachdem die Abweichungen angedeutet sind, das festzustellen, was allen Bildern an Einzelnheiten gemein ist, was beide Gruppen verbindet und was uns als aus der poetischen Ueberlieferung stammend gelten kann, bez. uns helfen kann, unsere Kenntniß der Dichtung zu erweitern.

Polyxena ist, um Wasser zu holen, aus der Stadt zum Brunnen gegangen, geleitet von dem jugendlichen Troilos, welcher die Rosse seines Vaters zur Tränke ausreitet. Dort erscheint ihnen ein warnender Vogel des Apollon, allein, er vermag nicht sie zurückzuhalten. Sie haben keine Vorbereitungen für einen Kampf getroffen und ahnen nicht, daß ihnen unter den Mauern der Stadt Gefahr drohe von dem verwegenen, hinter dem Brunnen (im Laube?) versteckten, Achilleus.

Feststehend in den Darstellungen sind:

1. Die Zweizahl der Rosse, deren eines Troilos reitet (außer in E, von dem wir absehen); 2. die Jugendlichkeit des Troilos (in H und K tritt ein bärtiger auf, jedoch Luckenbach weist mit Recht darauf hin, daß dies nicht gegen die Jugendlichkeit spricht).

Weiter möchten wir behaupten, was schon Welcker angedeutet, Luckenbach bestritten hat, daß der Rabe in der That in die Handlung gehöre. Luckenbach hat gegen ihn geltend gemacht, er solle nur die tiefe, friedliche Ruhe andeuten und zugleich decorativ wirken. Dagegen läßt sich einwenden, daß erstens ein beliebiger Vogel, welcher in L.'s Sinne verwendet wäre, nicht in Beziehung zu den handelnden Personen gesetzt werden könnte, wie dies in A, C unzweifelhaft, in G, wo er warnend ruft, wahrscheinlich geschehen ist, daß ferner der Rabe mit einer Ausnahme (H) stets den Bedrohten zugewendet ist; daß endlich eine architektonische bez. decorative Verwendung doch nur dann in Frage kommen kann, wenn der Rabe auf dem Brunnen sitzt, nicht, wenn er auch anders vorkommt. Nun fliegt er aber in D und M heran und da das letzte Monument sich in allen Stücken als typisch nicht abhängig zeigt, zur Beisetzung eines Vogels, die ja sonst auf Vasen nicht ungewöhnlich ist, im vorliegenden Falle um so weniger Grund vorhanden war, als derselbe fast keinen Raum hatte, so daß sogar seine Schwanzfedern zum Theil verschwinden, so müssen wir annehmen, daß der Vogel dem Maler irgend wichtig war und daß er ihn, da er auf dem Hause keinen Platz fand, anderweitig um jeden Preis anbrachte. Da der Typus ihm nicht maßgebend war, wie aus der Stellung der Polyxena, dem Brunnenhause, der hervorgehobenen Tränke hervorgeht, so mußte es etwas anderes sein: die Dichtung.

Wir würden auf ein Monument nicht bauen, da aber unter zwölfen sicher acht den Vogel an verschiedenen Stellen zeigen, wir weiter Apollon

mit der ganzen Erzählung in Verbindung zu bringen haben werden,[1]) der Rabe aber sein weissagender Vogel ist, so können wir uns der Ansicht nicht entschlagen, daß dieser Vogel eben auch hier in dieser seiner Bedeutung gegeben sei.

Strittiger noch ist der Zweck des Auszuges des Troilos. Welcker und Overbeck haben angenommen, daß der „rossefrohe Troilos" sein Gespann zum Kriege einübte, an dem er zwar noch nicht theilnehmen konnte, für den er aber sich vorbereitete, ein vor einem Kriege naheliegender Gedanke, der für den Dichter wohl verwendbar ist.[2]) Luckenbach dagegen meint, gestützt auf die drei Abweichungen in der Rossezahl (bei der Darstellung der Flucht des Troilos) in der Anzahl der Rosse habe eitel Willkür des Malers gewaltet, welcher hier (in Korinth) zwei dort (in Cäre) ein Roß gemalt habe, wie „in den korinthischen Kampfscenen die Knappen mit zwei Rossen, in cäretanischen mit einem warten," „ebensowenig, wie der Maler es uns jemals veranschaulicht hat, daß die Gefährten des Odysseus jeder unter den mittelsten der drei Widder angebunden entrannen."

Gegen diese beiden Analogien ist zu bemerken, daß wir in unserem Falle eine zum alten Typus, zur Darstellung nothwendig gehörige, ja die Hauptperson derselben vor uns haben, in Luckenbachs zuerst angezogenem Falle mit ganz beliebigen, zu verschiedenen Scenen mit Willkür zugesetzten Füllfiguren, von denen Robert richtig betont hat, daß sie lediglich aus der Sitte der Zeit des Malers stammen können, da die homerischen Griechen zu Rosse nicht kämpfen.[3])

Gegen die zweite Analogie ist schon oben (S. 61 ff.) gesagt worden, daß die Forderung Luckenbachs technisch nicht zu befriedigen war, da die zwölf Beine und drei Rücken der Widder dem Beschauer gegenüber die Genossen ebenso gedeckt hätten, wie dem Kyklopen gegenüber, der Maler aber diese zeigen, nicht wie der vielgewandte Odysseus verstecken wollte. Luckenbach fährt fort „an und für sich sollte man doch voraus-

---

[1]) Er ist dargestellt auf der Françoisvase mit Beischrift, es fällt kein Gewicht darauf, daß er in der Dichtung anwesend war, allein, daß er nicht ganz außer Beziehung zu der Handlung stand, wird man wohl annehmen dürfen, um von den zahlreichen litterarischen Andeutungen, welche verwendet worden sind, zu schweigen.

[2]) Wie ihn z. B. Goethe im 4. Aufzuge des Egmont verwendet.

[3]) z. B. Ann. d. J. 1866. tav. d'agg. Q ein Roß, weiter Ann. d. J. 1862. tav.

setzen, daß Stasinos Troilos mit dem Rosse ausziehen ließ, auf dem er reitend saß und dies ist denn auch meine Ansicht."

Allein, weshalb ging Polyxena zur Quelle und weshalb begleitete sie Troilos? „Man dachte sich[1]) im Alterthum Königstöchter gern außerhalb der Stadt Wasser holend". Bei dieser Gelegenheit werden sie häufig von soeben angekommenen Fremden angesprochen, wohl auch überfallen. Jedoch, hier liegt die Sache anders: Der Feind war bereits vorhanden als man auszog, also war wohl in der Stadt Wasser nicht genügend zu haben; deshalb ging man, keinen Feind in solcher Nähe ahnend, Wasser zu holen; aber man wählte die Zeit, wo man alle Hellenen im Lager meinte: die Nacht.[2])

Wenn also Troilos theilnahm, so mußte er nöthig einen Grund dazu haben. Daß es nicht der der Bedeckung und des Schutzes der Schwester war, zeigen die Vasenbilder, denn Troilos ist in A—E unbewaffnet, in G, M, K, L hat er eine Gerte, nur in F und J, das mancherlei Eigenthümlichkeiten zeigt, hat er zwei Speere.[3]) Selbst wenn er bei Darstellungen der Flucht zweimal mit Speeren vorkommt, so braucht er sie doch nie zur Abwehr; auch ist er seiner ganzen Tracht nach nicht als Kämpfer gedacht, wovon ihn schon sein Alter ausschließt, sondern der Speer ist an die Stelle des Stabes zum Leiten der Rosse getreten.

Daß er nur um die Rosse zu üben vor die Stadt ritt und sie dann zufällig zur Tränke führte, wird durch die ständige Anwesenheit der gleichfalls Wasser holenden Frau, welche unbedingt zum Typus gehört, unwahrscheinlich. Sie zeigt im Gegentheil genau, wozu Troilos da ist: Er verrichtet das Geschäft seines Alters, des Knappen, er führt die Rosse zur Tränke. Während das Mädchen nach Sitte der Heroenzeit das Haus mit Wasser zu versorgen hat, liegt dem jungen Königssohn dieses Geschäft des Knappen ob. Dabei hat er die Gerte oder Stab nöthig (H), Waffnung aber nicht.[4])

---

d'agg. B zwei Rosse. Overbeck HG. XXII. 1 zwei Rosse u. dgl. Eine weitere Frage ist übrigens, ob nicht nur ein Irrthum der Maler vorliegt, wenn nur ein Handpferd gegeben ist, da sich nicht absehen läßt, welcher innere Grund vorgelegen haben sollte, nur den Knappen, nicht auch den Helden mit einem Rosse zu versehen.

[1]) Luckenbach a. a. O. S. 602. Anm. 4 die Beispiele.

[2]) Welcker, A. D. S. 445 citirt Dio Or. XI. 338.

[3]) Für E giebt Jahn wenigstens die Speere nicht an.

[4]) Luckenbach S. 612. „Wenn der Schol. Ilias Ω 257 berichtet ἐντεῦθεν Σο-

Die Absicht des Troilos wird aber auch noch in anderer Weise vom Vasenmaler deutlich gemacht in K, L, C, gerade den ältesten und zum Theil selbständigsten (C zeigt einen alten, nur symmetrisch erweiterten Typus) finden wir das Dürsten der Rosse und das Heranführen derselben zur Tränke sehr deutlich hervorgehoben; auch in H drängen die Rosse ungeduldig heran und müssen zurückgehalten werden.

Mit dieser Interpretation geht denn auch die Cavedoni'sche Schreibung λοχηθῆναι für ὀχευδῆναι, welches Klein wieder aufnimmt,[1]) sehr wohl zusammen, denn dasjenige, was bisher dieser Emendation entgegenstand war nach Welckers[2]) eigenen Worten: „weil das λοχηθῆναι mit αὐτόν (den Troilos) verbunden ist und Achilleus doch nicht dem Troilos, sondern überhaupt auflauerte, als gerade dieser in seinen Hinterhalt fiel.“ Aber, nicht auf gut Glück hat sich Achilleus an der Quelle verborgen, sondern er hat, wie die übrigen Achaier, beobachtet, daß, was

---

φοκλῆς ἐν Τροίλῳ φησὶν αὐτὸν λοχηθῆναι [(Cavedoni) ὀχευθῆναι (codd.) λογχευθῆναι (Welcker) λοχευθῆναι (?) Klein S. 79. 2] ὑπὸ Ἀχιλλέως ἵππους γυμνάζοντα παρὰ τὸ Θυμβραῖον καὶ ἀποθανεῖν und Eustathius sagt, ὅν φασιν ἵππους ἐν τῷ Θυμβραίῳ γυμνάζοντα λόγχῃ πεσεῖν ὑπὸ Ἀχιλλέως, so haben wir gewiß nicht das Recht den Plural besonders zu pressen und daraus zu entnehmen, daß nach Sophokles Troilos mit zwei Rossen auszog; die Worte sind ganz allgemein zu nehmen: Troilos war eben der „Rossetummler.“ In den übrigen Vasen finden wir meist zwei Rosse: ist deshalb nun der Schluß Schreibers (a. a. O. p. 203, daß Troilos im Epos die Rosse seines Vaters hinausführte) gestattet? Ganz gewiß nicht. Wenn wir sehen, wie der Künstler nicht das homerische Zweigespann, sondern das Viergespann malte [hierzu ist zu bemerken, daß es zwar eine Sitte der Zeit ist, bald zwei — bald vierspännig zu fahren, daß man aber jederzeit nur auf einem Rosse reitet, und daß es durch keine Sitte bedingt wird, ein Handpferd zu haben oder nicht, sondern durch das augenblickliche Bedürfniß] dann wird er doch auch wohl nach seinem Belieben dem Troilos ein oder mehrere Rosse gegeben haben. Ja, wir dürfen sogar sagen, daß, wenn Troilos im Epos mit zwei Rossen ausgeritten wäre, deshalb der Künstler sich nicht im mindesten gebunden haben würde 2c. (folgen die oben erwähnten Beispiele). Ich glaubte, da im Texte so eingehend über diese Frage gehandelt worden ist, Luckenbachs eigene Worte in der Anmerkung beisetzen zu sollen.

[1]) Klein, Euphronios S. 79, Anm. 2 woselbst auch λοχευθῆναι als möglich anerkannt wird.

[2]) Welcker a. a. O. wollte λογχευθῆναι; allein dagegen ist von Klein bereits geltend gemacht worden, daß gegen den Tod des Troilos durch die Lanze (Dindorf, Frgm. 562 b) das πλήρη μασχαλισμάτων zeugt, welches eine Verstümmelung durch das Schwert fordert. Weiter wird uns die Betrachtung der zwei nächsten Scenen zeigen, daß eine Tödtung durch die Lanze unmöglich angenommen werden kann.

wohl auch sonst Brauch war, nach eingebrochener Dämmerung das Wasserholen und die Tränkung stattfinde und um Troilos dabei[1]) abzufangen hat er sich am Brunnen auf die Lauer gelegt.

Noch ein Wort ist über die Erweiterungen zu sagen. Die an den Seiten dem Typus angefügten Figuren haben uns in der Regel nicht zu beschäftigen, nur in C könnte man um der öfter wiederkehrenden, typischen Götterreihe willen an eine Darstellung denken, welche umfassender gewesen und in den übrigen Darstellungen gekürzt worden wäre. Allein, darüber ist mit ziemlicher Sicherheit zu urtheilen. — Die drei dem Troilos folgenden Krieger können unmöglich je in den Troilostypus der Belauerung gefallen sein, denn durch sie wäre Achilleus' Zweck vereitelt, die Flucht des Jünglings gedeckt worden; Achilleus hätte ihn nicht können in ungebändigtem Muthe bis unter die Mauern der Stadt verfolgen: aber das verleiht ja erst dem ganzen Ueberfalle den Zug der Heldenhaftigkeit, wie er für Achilleus, den furchtlosen, übergewaltigen nöthig ist. Fallen aber die Krieger hinweg, so müssen auch die Götter als Zusatzfiguren betrachtet werden, wenn wir nicht eine unsymmetrische Composition annehmen wollen. Wir glauben annehmen zu dürfen, daß diese Umrahmung des alten Bildes aus einem anderen Troilostypus herübergenommen worden ist, wo die drei Götter sowohl, als die Krieger auf Seiten des Troilos erscheinen, und zwar die ersteren durch die letzteren, hier nicht nur motivirbaren, sondern unbedingt nöthigen Personen bedingt. Dies ist der Typus der Verfolgung, denn dabei kam es darauf an, zu zeigen, wie selbst die herannahende Hilfe den kühnen Renner Achilleus nicht zurückzuhalten vermag von der Verfolgung. Aehnlich sind die Zusatzfiguren in K zu beurtheilen. Auch dort werden wir die zugesetzten Greise einmal um ihrer Friedenstracht, dann um der Beischrift ΠΡΕΑΜΟΣ willen nicht so ohne Weiteres als beliebig beigesetzt behandeln dürfen, wie z. B. die Krieger. Es sind in der That vornehme Troer (vielleicht Priamos) wie diese in der Verfolgungsscene wiederkehren, allein sie sind in einen Typus hineingenommen, dem sie nicht zukamen, vielleicht, wie Robert solche Verhältnisse auffaßt, weil der hocharchaische Künstler gern recht deutlich werden wollte (wie die Sorgfalt zeigt, mit der er sogar die Rosse benannt hat) und deshalb vorgriff.

Wir haben schließlich noch einen Blick auf E zu werfen, ein in

---

[1]) Daß es gerade auf Troilos ankam, lehren die folgenden Bilder.

vieler Hinsicht schwieriges Monument. Denn wir haben in ihm eine Interpolation des Typus, welche sich nicht wie oben (S. 113/14) erklären läßt. Wir haben die in unserer Monumentenreihe einzig dastehende Abweichung, daß Troilos nur ein Roß hat, ferner einen gemauerten, hohen Brunnen und Achilleus im Momente des Aufspringens, welches von den Troern bemerkt wird, denn der Knappe erhebt die Hand warnend. Conze hat den Versuch gemacht, diese in den Typus eingedrungene Gestalt ebenfalls durch ein Mißverständniß zu entschuldigen, als einen zweiten Achilleus, welcher bereits des Troilos Zügel gefaßt habe. Allein ich muß Luckenbach beistimmen, daß Achilleus in dieser Situation wenigstens[1]) nicht unbewaffnet erscheinen könnte, daß weiter sein Eingreifen einige Bewegung des Troilos und seines Genossen nach sich ziehen müßte.

Wir haben also hier eine jener ganz willkürlichen Darstellungen vor uns, die wir bei der Interpretation gar nicht zu berücksichtigen haben.

Wir wenden uns zu der Darstellung des zweiten Momentes derselben Handlung der

Verfolgung des Troilos durch Achilleus.

Wir benutzen die Monumente:[2])

a/b. Kylix, Paris Cab. des méd.
c. Amphora, Gerhard a. gr. V. CXXXV.
d. Hydria, Berlin 1895.
e. Hydria, Leipzig. Katalog S. 68. 4.
f. Krater, Florenz.
g. Hydria, Gerhard etr. u. camp. V. E 10.
h. Schale, Gehard etr. u. camp. V. E 2.
i. Oenochoe, München 357.
k. Amphora, Gehard etr. u. camp. V. E 3.
l. Amphora, Berlin 1685.
m. Korinthische Hydria, Brit. Mus. 450.
n. Hydria, München 136.
o. Büchse, Berlin 1728.
p. Krug, Gerhard etr. u. camp. V. E 7.
q. Lekythos, Berlin 1742.[3])

---

[1]) Sonst wohl z. B. Gerhard etr. u. camp. V. XII. 2.

[2]) Zuletzt zusammengestellt von Klein, Euphronios S. 84.

[3]) Auszuscheiden sind nach Luckenbachs Vorgange die Florentiner Amphora

Verfol-

Troilos		Polyxena		Hydria	Rosse	Brunnen	Achilleus	
Richtung	Bewaffnung	Richtung	Bewegung				Bewegung	Bewaffnung
von L.	—	von L.	flieht. Kopf gewendet	am Boden zerbrochen	2	Brunnenhaus Löwenrachen	eilt	mit Lanze
von L.	mit Stab	—	—	—	2	Löwenrachen Altar	eilt, packt Tr. am Haar	geschwungenes Schwert
von L.	mit Lanze	von L.	flieht. Kopf gewendet	am Boden zerbrochen	2	Brunnenhaus Löwenrachen	eilt, greift nach Troilos	gezücktes Schwert
von L.	—	von L.	flieht. Kopf gewendet	am Boden zerbrochen	2	Brunnenhaus	eilt, packt Troilos	gezücktes Schwert
von L.	—	von L.	flieht	am Boden	2	Brunnenhaus Löwenköpfe	eilt	?
von L.	—	von L.	flieht. Kopf gewendet	—	2	—	eilt	mit Lanze
von L.	—	von L.	flieht. Kopf gewendet	am Boden	2	—	eilt	mit Schwert
von L.	2 Lanzen	von L.	als Amazone	am Boden fließt aus	2	—	eilt	mit Speer
von L.	—	von L.	flieht. Kopf gewendet	am Boden	2	—	eilt	mit Schwert
von L. Kopf gewendet	mit Stab	von L.	flieht. Kopf gewendet	am Boden	2	—	eilt	mit Lanze
von L.	—	von L.	flieht	am Boden zerbrochen	2	—	eilt	mit Lanze
von L.	—	von L.	flieht. Kopf gewendet	am Boden zerbrochen	2	—	eilt	mit Lanze
von R.	—	von R.	flieht. Kopf gewendet	—	1	—	greift nach Troilos	mit Schwert
von L.	Stecken	von L.	nackt. Kopf gewendet	am Boden	1	—	eilt	mit Schwert
von L.	—	von L.	Kopf gewendet	—	1	—	eilt	mit Speer

gung.

Rabe	Zusatz-figuren	Besondere Bemer-kungen	Publication	Fundort und Form	Ort der Aufbewahrung	Litt.	Klein Nr.
—	—	—	—	Kameiros Kylix	Paris Cab. des méd.	a/b	13
—	—	—	Gerhard, A. gr. V. CXXXV.	Volci Amphora	—	c	7
—	Athene, Hermes	Schild lehnt am Brunnen	Gerhard, etr. u. camp. V. XIV.	? Hydria	Berlin 1895	d	8
—	Athene	Schild u. Speer lehnen am Brunnen	—	? Hydria	Leipzig 4.	e	
—	Athene, Hermes, Priamos, Hektor, Polites	zugesetzt: Thetis, Rhodia, Knabe, Apollon, Antenor.	Vorlegeblätter. ser. II. I. II. HG. XV. 1. M. d. J. IV. LIV.	Chiusi Amphora	Florenz	f	1
—	R. sitzender Alterd. Kopf gewendet. L. fliehendes Mädchen	—	Gerhard, etr. u. camp. V. E. 10	? Hydria	ehemals Depoletti	g	10
—	—	Achilleus' Name beigeschr.	Gerhard, etr. u. camp. V. E. 2	? Schale	—	h	12
—	—	Polyxena's Fig. ist mißverstanden	—	? Oenochoe	München 357	i	15
—	eine weibl. Fig.	Troilos erh. d. Hand	Gerhard, etr. u. camp. V. F. 3	? Amphora	ehemals Basseggio	k	3
—	eine weibl. Fig.	—	Gerhard, etr. u. camp. V. XX.	? Amphora	Berlin 1685	l	2
—	ein Krieger und ein Mädchen mit Hydria	Krieger unthätig, Mädchenerschreckt	—	Korinth Hydria	Brit. Mus. 450	m	11
—	2 phrygisch gekleidete Männer, eine Diener.	—	—	? Hydria	München 136	n	9
—	—	—	Gerhard, etr. u. camp. V. XIII.	? Büchse	Berlin 675	o	17
—	—	—	Gerhard, etr. u. camp. V. F. 7	? Krug	?	p	16
—	ein fliehender Jüngl. ruhige Frau b. Achilleus	—	—	Kameiros Lekythos	Berlin 1742	q	

Wir haben hier zunächst die nämlichen Figuren und den Brunnen zu erwarten nur in anderer Reihenfolge und Bewegung: der Brunnen muß den äußersten Platz einnehmen, Achilleus ist vorgesprungen und eilt den Geschwistern, welche entfliehen, nach.

Diese Scene war unter den bisher näher bekannten Darstellungen nur mit Interpolation (d, e, f) oder Verkürzung (c, g—q) zu finden und nur durch Combination zu erschließen. Jetzt liegt sie vor uns und giebt uns bezüglich der Vase c, für welche Luckenbach zunächst nur Wahrscheinlichkeitsschlüsse machen konnte, Sicherheit. Es ist das Bild der früher in der Sammlung Oppermann befindlichen, jetzt in das Cab. des médailles übergegangenen Schale, über welche ich erfuhr:[1])

„Die zweihenkliche Trinkschale ist sf. auf rothem Grunde, aus mehreren Stücken zusammengesetzt; die Conturen im Inneren sind eingeritzt. Im Inneren ein von rechts nach links laufender Satyr. Erste Seite: Links befindet sich ein Brunnengebäude, in dem Wasser aus einem Löwenkopfe herabfließt. Rechts davon Achilleus laufend, bedeckt mit korinthischem Helm, Beinschienen und Brustpanzer, in der Rechten die Lanze, in der Linken den Schild. Vor ihm (nach rechts) entflieht Troilos, mit Chiton bekleidet, unbewaffnet, das Haar im Nacken zopfartig herabwallend, unbärtig, auf einem Pferd reitend mit Handpferd. Er trägt die Rechte im Gewand und blickt vorwärts. Unter den Pferden liegt die umgestürzte und verbrochene Hydria, deren Henkel nach oben gekehrt ist. Vor ihm entflieht (nach rechts) eine mit Chiton und Himation bekleidete, mit κεκρυφάλιον versehene, den Kopf zurückwendende Frau. Am Schluß zur Raumfüllung Ranken mit Früchten. (Auf dem Gesicht der

---

Bull. 1870. p. 180. Weiter glaube ich nach Heydemanns Beschreibung Neapel 2512 (bis) ausschließen zu sollen, da aus ihnen nichts zu gewinnen ist und da der Verdacht naheliegt, daß der Darstellende nicht wußte, was er darstellte, d. h. das Schema ohne Kenntniß der Sage beliebig verwendete, ein Verdacht, welcher bei Gerh. etr. u. camp. V. E 7 nur durch die Hydria, welche für 2512 nicht erwähnt wird, beseitigt ist. Weiter habe ich Brit. Mus. 265 weggelassen, da ich mich von seiner Brauchbarkeit nicht überzeugen konnte. Das Wiener Gefäß kenne ich leider nicht. München 313 habe ich, da es nicht als hergehörig gesichert ist, ausgelassen. Zürich 4051 (nach Benndorf, die Antiken zu Zürich) zeigt unseren Typus auf eine allgemeine Kampfscene übertragen oder gänzlich mißverstanden.

[1]) Durch die Güte des Herrn Dr. Dierks unter freundlicher Vermittelung (und Skizze) des Herrn stud. Thiel, denen ich hiermit nochmals meinen Dank ausspreche.

Frau bemerkt man — auf der einen Seite deutlicher als auf der andern — Spuren von w.)

Die andere Seite ist fast gleich, nur ist hier der Henkel des Gefäßes nach unten gekehrt. Diese Seite hat sehr durch den Bruch gelitten; von Achilleus fehlt ein Theil und fast der ganze Schild. Auf dem schwarzen Rande, der unter der Darstellung hergeht, ist TIIMA eingeritzt. Die Ausführung ist wenig sorgfältig."

Es kann keinen Augenblick mehr zweifelhaft sein, daß c eine Verkürzung dieses Typus sei, den wir als den ursprünglichen in Anspruch zu nehmen wohl berechtigt sein werden. Nach Analogie der vorigen Scene werden wir eine doppelte Erweiterung des Typus auf Achilleus' und auf des Troilos Seite zu erwarten haben, letztere aus dem oben angedeuteten Gründen (S. 120). Wir werden nach c bei Achilleus Götter, und zwar Hermes und eine Frau mit einem Kranze zu erwarten haben; und so findet sich das in der That auf d, welches den Typus nach der einen Seite hin völlig ausgestaltet hat. Wir finden das Quellenhaus, Hermes, dann Athene (hier ohne Kranz), dann die gewöhnliche Verfolgungsscene; in e, welches d sehr ähnlich, fehlt Hermes, aber Athene ist durch Schild &c. gesichert. Wenn wir bisher noch zweifeln konnten, ob die waffenlose Figur in C, welche in d und e Athene entspricht, in der That als Athene angesprochen werden dürfe, so wird diese Frage entschieden durch die Françoisvase, auf welcher die ebenfalls sonst nicht als Athene charakterisirte Figur an demselben Platze durch Namensbeischrift gesichert ist, weiter durch Overbeck HG. XV. 12, den typisch ganz anders gestalteten Kampf um Troilos' Leiche, wo Athene ebenfalls vor Hermes, wiederum mit dem Kranze aber in voller, jeden Zweifel niederwerfender, Rüstung auftritt.[1]) Diese, wie mir scheint, schlagenden Analogien in Verbindung damit, daß Thetis bezeugt nur einmal an einer anderen Stelle im Bilde, und, wie wir zu zeigen hoffen, ohne Bezug zum Typus vorkommt (in f), mit Sicherheit aber bei Achilleus' Kämpfen nur da anzunehmen ist, wo sie, die göttliche Mutter, als Gegengewicht gegen Eos, des Gegners göttliche Mutter, auftritt, berechtigen uns wohl, die von Luckenbach „Thetis" genannte Frau in C „Athene" zu nennen.

Den hinter den Göttern in C stehenden Mann möchte ich bei seiner

[1]) Vergl. auch Mon. d. J. I. XXXIV.

Friedenstracht, dem Speer, dem Barte und der Trennung von Achilleus nicht als Sterblichen, sondern als Gott auffassen — wenn er nicht, was mir noch weit wahrscheinlicher ist, als eine sonst sich nicht wiederholende, durch die Dreizahl der correspondirenden Krieger bedingte, Zusatzfigur ohne weitere Bedeutung zu betrachten ist. Wir werden hier mit einem non liquet schließen müssen, wie bei der weiblichen uncharakterisirten, ruhig stehenden bez. verwundert den Arm erhebenden weiblichen Figur, welche bei Scenen der Flucht vorkommt, da eine Entscheidung ob Thetis, ob eine Genossin Polyxenas, ob eine bloße Zusatzfigur, ob endlich Athene gegeben sei, mit unsren Mitteln nicht zu gewinnen ist.

Während die bisher besprochenen Monumente das Hauptgewicht auf den Ausgang der Verfolgung vom Brunnen und auf die Seite Achilleus' legten, haben andere das Ziel der Flucht in's Auge gefaßt, was ja bei dem Zwecke, Achilleus zu verherrlichen, gleichberechtigt war, da durch die Nähe der Stadt sein Heldenthum besonders ins Licht trat. Wir dürfen auf dieser Seite nach K Priamos erwarten; über die zu Hilfe Eilenden wissen wir nichts aus der vorigen Darstellung.

Auch hier bestätigt sich unsere Erwartung. In g sitzt ein bescepterter Greis auf einem „θακος“,[1]) indem er sich hilfesuchend umblickt, wie wir in f Priamos finden.

Die übrigen Darstellungen geben — mit und ohne Zusatzfiguren — den, vielleicht verkürzten, Typus der Verfolgung ohne Brunnenhaus und troische Hilfe. Stellen wir nun fest, was der Mehrzahl der Bilder an Einzelnheiten gemeinsam ist, was also der zu construirenden poetischen Grundlage zugehören dürfte.

Zuerst ist auffällig, daß in neun Fällen die Hydria unter den Rossen liegt; sie soll für den Bildner das Mittel abgeben, die eilige Flucht zu zeigen und ist überall nothwendig geworden, wo die Quelle nicht dargestellt ist, um den Zweck des Auszuges, die Gelegenheit des Ueberfalles deutlich zu machen. Weiter ist im höchsten Grade beachtenswerth, daß in k e i n e m Beispiele Polyxena hinter, sondern stets vor Troilos entflieht. Ein Zufall kann dies umsoweniger sein, als dem Ermessen nach der berittene Troilos zur Flucht weit geeigneter wäre, als das schwache nur seinen Füßen vertrauende Mädchen. Darauf hat schon Welcker aufmerksam gemacht und damit die Antwort auf Lucken=

---

[1]) Beigeschr. in f (sic).

bachs Satz gegeben „daß Polyxena entflieht, können zwar die Vasenbilder nicht zur Anschauung bringen.“ In der That, sie können und thun es, nur muß man die ihnen mögliche Ausdrucksweise richtig lesen.

Nirgend ist Achilleus dargestellt, wie er ihr nachjagt, stets hat man den Eindruck einer Disdanz zwischen beiden, immer wird klar, daß Troilos das Opfer sein wird, wir müssen zu der Ueberzeugung gelangen, daß Polyxena während des Bruders Ermordung entkommen wird.

Einen weiteren, freilich negativen Schluß glauben wir bei der Menge der vorliegenden Monumente ziehen zu dürfen. In den mir näher bekannten 15 Fällen hat Achilleus siebenmal das Schwert gezogen,[1]) in acht Fällen eilt er, die Lanze in der Hand herbei: In keinem Falle aber sehen wir, daß Achilleus die Lanze gegen Troilos gebrauche, nach ihm stoße, sondern er hält sie — selbst wo er nahe genug an Troilos herangekommen ist, so nahe, daß die Lanze hinter diesem verschwindet, daß also ein Erheben genügen würde, den Tod des Gegners anzudeuten — gefällt, andererseits deuten c, d, e, o an, daß er den Knaben zu erfassen sucht, um ihn vom Rosse zu reißen.

Ich will nicht behaupten, daß der letztere Zug aus dem Epos stammt, obwohl er diesem sehr angemessen wäre; allein, wenn wir das Gesagte mit der oben S. 119 angezogenen Schriftstelle (Fragment 562 bei Dindorf) zusammenstellen, so dürfen wir annehmen, daß mit der Lanze die Tödtung in der Dichtung nicht stattfand, daß Achilleus als der πόδας ὠκύς im Laufe den Knaben ereilte.

Endlich ist zu bemerken, daß Troilos nirgend Widerstand leistet, sondern höchstens die Hand bittend erhebt, selbst wenn er bewaffnet ist, so daß wir unsere obige Annahme bestätigt finden (vgl. S. 118 ff.). Mit Recht glaube ich hebt Weizsäcker hervor „daß gerade das Hinmorden des wehrlosen unter Apollons Schutze stehenden Knaben als Frevel betrachtet werden konnte, der nicht ungerächt bleiben durfte: Das Niederwerfen eines wehrhaften Feindes im ehrlichen Streite hätte niemand anfechten dürfen.

Erst nachdem wir durch Betrachtung der übrigen Monumente gelernt haben den Typus zu erkennen, die Erweiterungen auszuscheiden, wenden wir uns ausführlicher demjenigen Monumente zu, welches die breiteste

[1]) In e lehnt die Lanze am Brunnenhaus.

Darstellung zeigt und welches besonders von Interesse ist, weil durch die jetzige Betrachtung vielleicht ein Licht auf die anderen Darstellungen desselben fällt: Der Françoisvase (f).

Robert[1]) meint, „wir würden uns in Verlegenheit befinden, anzugeben, was zur Charakteristik des Moments gehört, was der Maler vor- und zurückgreifend zufüge". Ich halte dies zu bestimmen für nicht unmöglich, vorausgesetzt, daß wir, da die Françoisvase beide Seiten, die griechische, wie die troische gleichmäßig breit behandelt, was sonst nicht geschieht, uns die ganze, immerhin bedeutende Strecke von der Quelle bis zur Stadt, dargestellt denken.

Was zunächst die troische Seite betrifft, so ist, wie wir sahen, nur des Priamos Anwesenheit einigermaßen gesichert. Ihm eilt Antenor entgegen, welcher die Botenrolle spielt, also einfach eingesetzt ist, wie die Nereide als Botin beim Kampfe des Peleus und der Thetis. Sein Name kann nicht als gesichert gelten. — Aus dem Thore der Stadt stürmen Hektor und Polites: es ist das die breite Darstellung der gewöhnlich beigesetzten zu Hilfe eilenden Troer. Ob sie aus dem Epos stammen ist nicht mit Sicherheit zu sagen, besonders in Anbetracht der Abweichungen in der Namengebung der an der Leichenfeier des Patroklos betheiligten Personen, und in Anbetracht der ihnen räumlich entsprechenden, wie wir sehen werden, nicht zum Epos gehörigen Figuren. Möglich ist es wohl, da, wie Robert überzeugend ausführt, der Hauptheld und der Späher[2]) der Troer, Polites an dieser Stelle am besten passen.

Das Bedenken, welches Robert äußert, daß diese noch nicht herbeieilen, sondern höchstens sich rüsten könnten, theile ich nicht. Wenn wir denn unseren Helden die Zeit so gar genau nachrechnen wollen, so konnte doch ὁ Τρώων σκοπὸς τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ sehr wohl die Gefahr gesehen haben, in welcher der Bruder schwebte und brauchte nicht Antenors Botschaft zu erwarten. Priamos dürfte vielleicht hier eine ähnliche Rolle gespielt haben, wie bei Hektors Tode, d. h. er sah von der Stadt aus das Unglück an und sein Schmerz brachte dem Hörer gegenüber die Schwere des Verlustes zur rechten Geltung.

Ueber Athene und Hermes in ihrer Bedeutung bei dem listigen Ueberfalle eines Hellenen haben wir schon früher gesprochen (S. 82/83) und auf die Analogie der Dolonie hingewiesen, in welcher übrigens

---

[1]) Bild und Lied S. 18. [2]) Ilias B 792—94.

auch Athene eine Rolle spielt und sogar dem einen der Helden erscheint (K 508—11). Beide Götter schweben über der ganzen Handlung, an der Stelle des Abenteuers selbst, brauchen sie aber nicht erwähnt gewesen zu sein.[1])

Sicher ganz gleichgiltig für die Dichtung wie für die Darstellung ist außer dem Brunnenhause alles hinter Hermes Liegende. — Ueber Thetis haben wir gesprochen (S. 125); sicherlich hat sie der Maler frei erfunden, ebenso die Rhodia, über welche wir wohl nicht recht klar werden können, weil der Maler selbst nichts Bestimmtes mit ihr besagen wollte.

Ob Apollon eine Rolle spielte ist unsicher; der Rabe läßt dies vermuthen und die schon als Analogie benutzte Dolonie zeigt uns, welche Rolle dies gewesen sein möchte (K 515)

οὐδ' ἀλαοσκοπίην εἶχ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων,
ὡς ἴδ' Ἀθηναίην μετὰ Τυδέος υἱὸν ἕπουσαν·

Der Knabe ist wohl ebenfalls lediglich zugesetzt, um den ungemein langen Streifen zu füllen, weniger um das Treiben an der Quelle im Frieden zu zeigen.

Alle diese Figuren können uns etwas Neues nicht lehren; sie beweisen, daß unser Maler Vorlagen vorfand, welche für einen so langen Streifen, wie der seine, nicht berechnet waren und die er frei erweiterte, z. Th. vielleicht nach Kenntniß des Dichters (Polites), z. Th. ganz frei nach eigenem Ermessen (linke Seite). Wie bei den Leichenspielen finden wir Alles, was wir erwarten können, einen vollständigen Typus — aber auch die freie Phantasie und Sorglosigkeit des Malers, wenn auch die größere Bewegtheit, die typisch totale Verschiedenheit der Personen in der Hauptgruppe nicht falsche Namen aufkommen ließ.[2])

Tod des Troilos und Kampf um seine Leiche.

Vier Monumente kommen hier in Betracht, welche Luckenbach in ihrer Abhängigkeit vom Epos und daher in ihrer Verwendbarkeit für

[1]) Wie denn auch in e Hermes fehlt.

[2]) Daß also Typen sicher construirbar sind, das heißt, daß gewisse Züge stehend sind, beweist einmal — was neuerdings besonders hervorgehoben wird — für die Zähigkeit der Tradition, nicht minder aber für die Abhängigkeit von einer bereits dichterisch gestalteten Darstellung, da sonst die Abhängigkeitsfrage nur zurückgeschoben wird, denn die verschiedenen Urtypen mußten eben auch geschaffen werden und wurden in der Abhängigkeit gebildet.

die Reconstruction derselben im Allgemeinen richtig gewürdigt hat. Es sind dies:[1])

A. Hydria aus Volci, Overbeck HG. XV. 11. Arch. Zeit. 1868. S. 86.
B. Hydria, München 65. M. d. Inst. I. 34. Ann. d. J. V. p. 251.
C. Amphora, München 124, Overbeck HG. XV. 12.
D. Hydria, Brit. Mus. 473. Arch. Zeit. 1856. t. 91. 2. S. 230.

A stellt den vollgerüsteten Achilleus, hinter dem die Vordertheile von vier Rossen sichtbar werden, dar, wie er mit gezücktem Schwerte auf den auf einem zweistufigen Altar stehenden, nackten Troilos eindringt, welcher die von Achilleus erfaßte Rechte erhebt und mit der Linken den Gestus der Bitte macht. Dicht hinter Troilos erscheint die Mauer Ilions, aus deren Thor ein Viergespann und zwei Krieger hervorbrechen. Zwei andere schauen über die Mauer.

Die einzige Schwierigkeit, welche Klein und Luckenbach in verschiedener Weise zu heben versucht haben, ist das Viergespann hinter Achilleus. Klein hält es für das des Troilos, da „gegen Achill die mythologische Unmöglichkeit" spreche, und schließt daraus, der Mythus sei wesentlich verändert worden; Troilos werde nicht gedacht als zur Tränke ausreitend, sondern er habe sein Gespann im Haine des Apollon getummelt und sei hierbei ergriffen worden. Luckenbach lehnt, wie ich glaube mit Recht, einen Einfluß der Tragödie auf dieses Bild ab, und hilft sich damit, das Gespann dem Achilleus zuzuertheilen und darauf hinzuweisen, daß das andere Gespann dieses gefordert habe als Gegengewicht.

So sehr wir in der Auffassung von dem Eintreten des Gespannes als Gegenstück zu dem anderen mit ihm übereinstimmen, so wenig können wir die Gründe Kleins übersehen, welche nachweisen, daß Achilleus in der That kein Gespann besitzen kann. Ebensowenig vermögen wir uns von der völligen Belanglosigkeit dieser Rosse zu überzeugen, da sie in d wiederkehren. Den Aufschluß kann vielleicht die Euphroniosschale HG. XV, 6 geben, wie die Rosse aufzufassen sind.

Es sind die den Malern so ungemein geläufigen Rosse des Troilos, welche man nicht entbehren wollte. Nur darf man daraus, daß sie als Vorgespann eines Vierspannes erscheinen, nicht die Kleinschen Schlüsse

---

[1]) Luckenbach S. 607 ff. Klein, Euphronios S. 86 ff.

ziehen. Ich möchte darauf hinweisen, daß man nicht Raum hatte, die Pferde zu geben, sondern sich mit der Andeutung der Vordertheile begnügen mußte. Der Wagen selbst also ist nicht sichtbar. Nun war man aber gewohnt, in solchen Fällen die Vordertheile eines Viergespannes zu sehen, wie man es ziemlich sinnlos z. B. in Bull. Nap. N. S. V. 10. 6, ferner HG. XIV, 2, XXVII, 17. Neapel R. C. 205 u. s. u. o. in sf. Vasen findet.

Ich glaube daher, daß der Wunsch, des Troilos Rosse zu zeigen, der Wunsch eine Responsion zu den Rossen auf troischer Seite, welche, wie B zeigt, gewöhnlich waren, und die Gewöhnung an einen alten Typus zusammentrafen und für die Maler bestimmend wurden.

An einen Einfluß der Tragödie ist schon des Alters der Vasen wegen nicht zu denken.

In B finden wir Achilleus im Begriff an einem Altar, welcher durch einen mit Binden umwundenen Dreifuß geschmückt ist, den Knaben zu zerschmettern. Hinter Achilleus sitzt ein Greis mit dem Gestus des tiefsten Schmerzes am Boden. Hinter ihm steht Athene, des Achilleus schützende Freundin, abwehrend einem aus Trojas Thore eilenden Viergespanne entgegen, neben dem zwei Krieger hereilen.[1])

Ich stimme mit Luckenbach überein, daß eine Tödtung durchs Schwert hierdurch nicht ausgeschlossen erscheint, daß vielmehr eine Typenentlehnung von den Astyanaxbildern stattgefunden hat. Den am Boden sitzenden Greis möchte ich nach den oben angeführten Analogien für Priamos halten, welcher freilich zu nahe an Achilleus herangerückt ist, was wohl in Rücksicht auf den Platz — der Raum unter Athenes Schild war der einzig verwendbare — hinreichend erklärt wird, besonders da man in der Nähe des geschleuderten Knaben einen Greis, den Priamos, sitzen zu sehen gewohnt war. Ob diese Gestalt aus dem Epos entnommen ist, kann wie gesagt nicht entschieden werden, wiewohl ihr häufiges Vorkommen in Bildern dies nicht unwahrscheinlich macht.

Es scheint mir zu gewagt, den Trinkenden auf der Stadtmauer, welche auf dem Halse des Gefäßes dargestellt ist, mit der Handlung so zu verbinden, daß er deutlich machen sollte, daß des Troilos Begleiter Wasser nach Ilion gebracht hätten, besonders, da es mir fraglich erscheint, ob man ein Trinkhorn zum Wassertrinken benutzte. Es soll

[1]) Ueber die Lage der Quelle zur Mauer vgl. X. 147—155.

wohl, wie früher richtig gedeutet wurde, mehr ein Contrast zu der grausigen Haupthandlung geschaffen werden.

Der Dreifuß zeigt, daß Apollons Heiligthum es war,[1]) in welchem sich der Frevel vollzog. — Athene als Helferin Achilleus' in diesem Abenteuer haben wir schon mehrfach nachgewiesen und werden sie beim Kampfe um die Leiche des Troilos, welcher sich hier vorbereitet, wiederfinden.

C und D, die Darstellungen dieses Kampfes sind besonders verwendbar, weil sie typisch unabhängig zwei verschiedene Momente derselben Handlung wiedergeben. Zwei übereinstimmende Züge ergeben sich: 1. daß dem Troilos das Haupt abgeschlagen wird, daß also das Schwert ihn getödtet, was wir schon vermuthet hatten; dies erkennt Luckenbach, als durch die beiden Bildwerke erwiesen, an, auffallender Weise trägt er Bedenken den zweiten Zug als gesichert anzusehen, nämlich 2. Achilleus schleudert seinen Gegnern das Haupt des Erschlagenen entgegen. Er meint „es wäre wenigstens denkbar, daß beide Maler unabhängig von der Dichtung jeder für sich zu dieser Darstellung gelangten". Ich glaube, daß dies etwas zuviel Zurückhaltung enthält, besonders da in einem Falle Achilleus erst zum Wurfe ausholt, das anderemal der Kopf zwischen den Parteien schwebt, so daß etwas typisch Traditionelles nicht vorliegt. Es wäre denn doch ein eigenthümlicher Zufall, wenn zwei von einander unabhängige Maler zu derselben, keineswegs gleichgiltigen oder gewöhnlichen Um- bez. Weitergestaltung gelangt wären, denn wollten wir diese Annahme consequent durchführen, so müßte auch schon das Abschneiden des Kopfes für vielleicht zufällig gelten. — Etwas anders freilich würde sich die Frage gestalten, wenn Meiers[2]) Auffassung der Darstellung gebilligt würde. Er meint: „ . . . links von einem Altar die Leiche des Troilos, dessen Kopf in der Höhe zwischen den Lanzenspitzen der sich gegenübertretenden Helden . . . gezeichnet, d. h. in einiger Entfernung liegend zu denken ist."

Dieser Satz bekundet eine ganz eigenartige Auffassung von dem Verfahren der Maler schwarzfiguriger Vasen, welche ich durchaus nicht theilen kann. Es scheint mir gänzlich unverständlich, daß in Bildern der archaischen Kunst durch Höherstellen eine perspectivische Wirkung je

---

[1]) Luckenbach a. a. O. bringt die übrigen Beweise hierfür bei.

[2]) a. a. O. (Rhein. Mus.) S. 347.

beabsichtigt worden wäre. Noch unklarer scheint mir, weshalb der Maler zu diesem ganz ungewohnten Mittel gegriffen haben sollte, da er doch für den Kopf sonst Raum genug auf der unteren Linie seines Bildes hatte. Auch sehe ich nicht ein, wie der Kopf an eine entfernte Stelle gelangen konnte, wenn er nicht von Achilleus dorthin geworfen wurde. Wenn wir aber einmal den Wurf annehmen, so ist es doch einfacher die Aktion selbst als ihr Resultat anzunehmen. Bevor daher nicht durch schlagende Analogien das von Meier angenommene Verfahren als zur Zeit der schwarzfigurigen Vasenmalerei wahrscheinlich oder doch möglich nachgewiesen wird, glaube ich diese Ansicht nicht weiter berücksichtigen zu müssen.

Auf die Namen der auf troischer Seite erscheinenden Helden lege ich ebensowenig Werth wie Luckenbach, und glaube, daß die Wiederkehr von Hektors Namen als des bekanntesten der troischen, uns zu keinen anderen Schlüssen berechtigt, als solchen, welche wir auch ohne die Bilder machen könnten.

Bezüglich D, welches zeigt, wie Achilleus den Kopf des auf einem dreistufigen Altar liegenden Troilos soeben den Gegnern zuschleudern will, welche mit geschwungenen Lanzen herannahen, während hinter Achilleus wieder das Vordertheil eines Viergespannes erscheint, ist nichts Neues hinzuzufügen, da das Gespann schon oben erklärt worden ist (S. 130/31).

An dem günstigen Ausgange für Achilleus läßt Athenes Anwesenheit (in C mit Kranze) keinen Zweifel und es möchte nur hervorzuheben sein, daß der Maler der Dichtung gemäß Achilleus allein gegen eine Reihe Gegner auftreten läßt und die nöthige Erweiterung dieser Seite in anderer Weise zu gewinnen weiß, ein Umstand, auf welchen zurückzukommen sein wird.[1])

Wenn wir nun die Troilosdarstellungen in ihrer Gesammtheit überblicken, so dürfen wir wohl behaupten, daß wir aus ihnen eine lange, episch breit dargestellte Erzählung ablesen können, welche mit wenigen Ausnahmen allen Malern vorgeschwebt hat. Diese mußte eine bestimmte von einem Dichter geschaffene Version haben, auf deren Anregung hin die Bildner schufen, wenn wir nicht annehmen, daß jeder der Maler selbst dichtete und zwar ziemlich genau von dem Punkte an da weiter

---

[1]) Vgl. S. 154.

dichtete und in dem Sinne, wo die anderen, die er wahrscheinlich gar nicht kannte, geendet hatten, etwa wie in unserem Volksliede jeder der drei Jäger da den Traum weiter erzählt, wo der vorige geendet hat!

Solange wir in solchem Umfange die Züge der Dichtung aus den Bildern wiedererkennen, solange wir ganze Epenfragmente wiedergewinnen können, solange müssen wir an der engen Wechselbeziehung von ältester griechischer Dichtung und Kunst festhalten!

Solange muß auch der classischen Philologie das Anrecht einer Unterstützung durch die Archäologie gewahrt bleiben, welches ihr entzogen wird,[1]) wenn wir in den ältesten, bez. den archaischen Darstellern und Künstlern nur noch rein handwerksmäßige, gedankenlose Bilderfabrikanten erkennen, das rein Technische der Kunstwerke lediglich als beherrschend und maßgebend für den Schaffenden betrachten wollen.

B. Die Aithiopis.

Die Aithiopis, soweit wir ihren Inhalt kennen, hat in ihren vier wesentlichsten Darstellungen auf die bildende Kunst eingewirkt und zwar schon auf die frühesten Vertreter derselben. Freilich sind wir nicht immer in dem Maße, wie bei den Kyprien, in der Lage aus den Bildern Aufschlüsse über den Verlauf der Handlung im Epos zu erhalten; sicher ist bei der äußerst fragmentarischen Ueberlieferung der Dichtung die größte Vorsicht gerathen. — Sehr wesentlich ist die Stellung, welche wir zu der Frage von der Unabhängigkeit dieser Dichtung von den erhaltenen Epen einnehmen, ob wir glauben weitergehende Analogieschlüsse aus den letzteren auf die Aithiopis machen zu dürfen, wie Welcker dies gethan hat, oder ob wir eine Beziehung zwischen den Dichtungen rund ablehnen, wie Luckenbach. Wir werden im einzelnen Falle unsere Gründe anführen, schicken aber hier voraus, daß wir annehmen, daß in der That Analogien zu erwarten sind, wenn auch nicht immer in dem Umfange, den Welcker angenommen hat.

Die vier nach Proklos' Schilderung uns aus der Dichtung entgegen=

---

[1]) Wenigstens für äußerst wichtige Partien, insofern gerade die Zeugnisse als unbezweifelbare in Betracht kommen, welche vor der Neugestaltung der Sage durch die Tragödie liegen, daher mit ziemlicher Sicherheit auf die beherrschende Ueberlieferung des Epos zurückgeführt werden können.

tretenden Hauptdarstellungen sind: die Amazonen, Memnon, Achilleus' Tod und der Waffenstreit; alle können wir belegen.

Das Amazonenabenteuer

hat verschiedene für die bildende Kunst fruchtbare Momente: 1. die Ankunft; 2. die Ἀμαζὼν ἀριστεύουσα; 3. den Tod der Heldin durch Achilleus und endlich 4. die Rettung ihrer Leiche. Klügmann[1]) hat festgestellt, daß in den schwarzfigurigen Vasenbildern nie Theseus sondern nur Achilleus oder Herakles als Gegner gegen die Amazonen auftritt; wir werden daher nicht irren, wenn wir in dem vollgerüsteten Gegner der Kämpferin jedesmal Achilleus erkennen.

Schwieriger ist die Frage, ob an die epische Scene gedacht ist, wenn eine Rüstungs- bez. Ankunftsscene gegeben wird, da wir wissen, welche Bedeutung die Amazonen in der attischen Sage gehabt haben. Hier werden uns nur in einigen Fällen die Darstellungen der Reversbilder leiten können. — So werden wir wenigstens für 1 einige, für 4 wenigstens eine, für 3 eine Reihe von Darstellungen gewinnen, welche auf Vollständigkeit nicht Anspruch macht, aber genügen wird um auf einige interessante Fragen Licht zu werfen. Bei den möglicherweise für 2 verwendbaren Monumenten ist eine Entscheidung, ob wir in der siegreichen Amazone gerade Penthesileia zu erkennen haben, nicht zu gewinnen.

1. Die Ankunfts- und Rüstungsscenen

sind uns in zwei Beziehungen interessant, wenn wir auch nicht annehmen dürfen, daß sie uns Aufschluß über die Einzelnheiten der Dichtung geben, ebensowenig, wie dies die Rüstungsscenen der Troer oder einzelner griechischer Helden im Allgemeinen vermochten, einmal um der schon angedeuteten Verbindung mit dem Revers willen, dann weil eine Einzelnheit vielleicht auf das Epos schließen läßt: die häufige Anwesenheit von Streitrossen.

Was den ersten Punkt betrifft, so glaube ich, daß man zwar nicht verlangen darf, daß Avers und Revers jedesmal in sinnvoller Beziehung zu einander stehen müssen, daß wir also nicht diesen Zusammenhang um jeden Preis herzustellen versuchen dürfen, wohl aber ist nicht zu ver-

[1]) Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst S. 46.

kennen, daß in der That häufig der Maler Beziehungen der Art gesucht hat und wir haben schon mehrfach Gelegenheit genommen, solche anzudeuten. Sehr augenfällig scheint mir eine solche Beziehung in den beiden, schon von Overbeck HG. S. 494 unter diesem Gesichtspunkte besprochenen Vasen, deren erste die Schleifung Hektors, deren zweite die Bitte um die Leiche desselben im Revers zeigt, sodaß der Gedanke an das

ὣς οἵ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος· ἦλθε δ' Ἀμαζών

sehr nahe liegt. Wenn auch an eine ursprüngliche derartige litterarische Verbindung nicht zu denken[1]) ist, so ist doch mehr als wahrscheinlich, daß bei diesen Darstellungen gerade an die Amazonen der troischen Sage, an die Heldin gedacht ist, welche die Rolle des gefallenen Hektor aufnimmt, um noch einmal Trojas Schicksal aufzuhalten.

Ich glaube daher annehmen zu dürfen, daß der Maler von der Dichtung mindestens die Anregung zur Verbindung dieser Scenen empfing.

Die Frage nach der Verbindung des Begriffs kühner Reiterinnen mit den Amazonen kann litterarisch nicht genau bestimmt werden;[2]) künstlerisch festgestellt hat nach Klügmann Mikon denselben. So wenig ich nun zweifle, daß Mikon, der als Pferdemaler berühmt war,[3]) durch seine bedeutenden Darstellungen der Amazonenschlacht, besonders der vom Pferde aus gegen Theseus kämpfenden Amazone vorbildlich geworden ist, so ist doch hervorzuheben, daß schon in der schwarzfigurigen Vasenmalerei Amazonen reitend oder die Rosse führend vorkommen. Von den Beispielen für Ankunftsscenen

Amphora, Gerhard a. gr. V. III. 199, Overbeck HG. 494. 1;
Amphora, Mus. etr. 806, Overbeck a. a. O. 2;
Amphora, München 328;
Amphora, München 538;
Kelebe, Karlsruhe 32;
Amphora, Karlsruhe 299;
Imbrex, Athen 229, (dazu München 4 u. s. w.),

zeigen die vier ersten die Amazonen als Reiterinnen, die zwei nächsten mit Wagen; zuletzt ist ein Beispiel für die Darstellungen der Rüstung

---

[1]) Vgl. auch Robert Bild u. Lied S. 111.

[2]) z. B. erwähnt Pind. Ol. VIII. 62.

[3]) Aelian, nat. animal. IV. 50. Overbeck SQ. 1090. Tzetz. Chil. XII. 559. SQ. 1091 u. s. w.

zu Fuß gegeben. Da nun zu den sechs Beispielen, welche Klügmann für den Kampf berittener Amazonen auf sf. Vasen zusammenstellt, Collignon 284 und Stephani 41, 54[1]) hinzukommen, Amazonen in Verbindung mit Rossen auch sonst erscheinen, z. B. vases peints de l'Etrurie (de Witte) 116, Stephani 98,[2]) so glaube ich, die Möglichkeit offen lassen zu müssen, daß schon das Epos sie als Reiterinnen hervorhob und vielleicht ihre Rosse, wie die des Rhesos glänzend schilderte. Uebrigens war ein Reiterkampf sehr geeignet neue interessante Scenen zu bringen. Denn dieser ganzen Reihe von Bildern echte Alterthümlichkeit abzusprechen, sie für archaisirend zu erklären, scheint mir besonders gewagt,[3]) da ein Theil die Vorbereitungen zum Kampfe, nicht den von Mikon geschilderten Kampf selbst zeigen. Dann würde Mikon die allgemeine Anschauung benutzend, den beherrschenden Einfluß erreicht haben und an die Stelle des Zweikampfes des Achilleus und der Penthesileia zu Fuß den des berittenen Theseus gesetzt haben.

Denn, daß im Epos Penthesileia nicht auf dem Pferde getödtet wurde, sondern zu Fuß, fliehend von Achilleus im Einzelkampfe den Todesstoß erhielt, glaube ich — wie Overbeck dies schon angenommen hatte[4]) — aus einer Reihe von Vasenbildern wahrscheinlich machen zu können, welche — da sie nicht immer denselben Typus geben — bei der Gleichartigkeit des Inhalts eine litterarische Quelle voraussetzen lassen. Es sind:

2. Achilleus-Penthesileia.

A. Amphora, Brit. Mus. 554; Overbeck HG. 499. 8; Gerhard A. gr. V. 207.
B. Amphora, Neapel S. A. 143.
C. Hydria, Brit. Mus. 471.
D. Amphora, Brit. Mus. 554; HG. XXI. 6; Gerhard, A. gr. V. 206 (Exekias).
E. Amphora, Eremitage zu St. Petersburg 253.

---

[1]) Natürlich kenne ich diese Bilder so wenig als Klügmann im Original, verlasse mich also auf die Angaben der Kataloge.

[2]) Ferner Berlin 1839, 1975 u. s. w.

[3]) Wiewohl bei einzelnen Bildern bestimmt ein Archaisiren wahrzunehmen ist, und Bilder wie Overbeck HG. XXI. 5, München 478, welches Achilleus beritten zeigt, sicher, wie schon Overbeck ausgeführt hat, lediglich um der schönen Gruppe willen und nicht aus litterarischen Anläßen entstanden sind.

[4]) Overbeck HG. S. 501 dort Litteratur.

F. Kylix, München 1029.
G. Olpe, München 393.
H. Amphora, Eremitage 122.
I. Amphora, München 1366.
K. Kylix, München 1099.[1])

Sie zeigen sämmtlich die Amazone in der vollen Bewaffnung der homerischen Helden, welche ihr also im Epos wohl zukam. In allen zehn Darstellungen gebraucht sie eine Lanze zu ihrer Vertheidigung. Zwei verschiedene, an einander anschließende Momente der Handlung sind gegeben. Die Verfolgung der Penthesileia A—C und ihr Fall D—K.

Im ersten Falle eilt die Amazone „mit einem letzten, gewaltigen Schritte vorwärts," indem sie entsetzt zurückblickt nach dem furchtbaren Gegner und die Lanze zum Schutze vorstreckt, während Achilleus die Lanze schon drohend zum Stoße erhoben hat. In B ist ein dem Achilleus entsprechender Krieger, in C eine Quadriga und zwei Amazonen zugesetzt.

Meier[2]) hebt hervor, daß abweichend von dem gewöhnlichen Schema und zur Andeutung des Schicksals der Penthesileia, hier die Wendung des Oberkörpers rechts herum gegeben ist, sodaß die Brust dem Beschauer zugekehrt ist und der Schild am linken Arme nicht mehr zu schützen vermag. Dies, und das „wohl mit Absicht", vorgenommene „Modificiren, daß das Zusammenbrechen der Fliehenden" gegeben wird, sind kleine aber bedeutsame Züge, welche zeigen, daß man den Typus im Interesse der Dichtung, d. h. um ihr möglichst gerecht zu werden, so gut dies ging umzuprägen suchte.

Den nächsten Moment der Handlung, die auf das Knie gesunkene Amazone, welche sich umblickend die Lanze zur Vertheidigung gezückt hält, finden wir ohne Zusatz in D, wo die Beischrift der Namen jeden Zweifel, auch für die übrigen Bildwerke der Reihe niederschlägt, in E und F; in G mit einer, in H mit zwei Mantelfiguren. In allen diesen Fällen und in I hat auch Achilleus als Waffe den Speer. In K tritt an seine Stelle das Schwert — aber gleichzeitig tritt eine Aenderung der Handlung ein: Achilleus hat die Amazone gepackt. Auch I stellt

[1]) Während Löschcke A. Z. 1881. S. 31 gegen die Autorschrift des Amasis für A eintritt, hat Klein in dem Aufsatze „Vasen mit Meistersignaturen" dies zu halten gesucht. D ist eine Exekiasvase. B zeigt die Beischrift **OPK**.

[2]) Meier (Rh. Mus. a. a. O.) S. 344. Anm. 2.

diesen Zug dar: dort hat er sie am Helme, in K am Nacken gefaßt. Die beiden Bilder berechtigen uns noch nicht, zu behaupten, daß Achilleus der Gegnerin den Helm vom Haupte riß; allein die Annahme Welckers,[1]) der sich Overbeck[2]) angeschlossen hat, daß Penthesileia um Schonung bat, wenn auch nur wie Hektor X 327 um die ihrer Leiche, und so einen zweiten Stoß abwendete, erhält hierdurch eine Unterlage mehr,[3]) wenn auch keine Sicherheit.

Die große Uebereinstimmung unter den genannten Monumenten, das richtige Aneinanderschließen zeitlich verschiedener Scenen derselben Handlung berechtigen uns zu dem Schlusse, daß man der Dichtung folgte, und daß bei Arktinos die Amazonenführerin nach großen Erfolgen (wie Proklos lehrt) auch mit Achilleus, dem gewaltigsten der Griechen sich gemessen, daß aber auch sie, welche den Troern den Hektor ersetzen sollte, wie jener vor dem Peliden floh; daß sie gestürzt und erlegt, vielleicht mit der Lanze, tödtlich verwundet wurde, wobei sie wohl einige letzte Worte an den Sieger richtete und daß dadurch, sowie durch den Anblick des unbehelmten schönen Hauptes[4]) des Peliden Herz gerührt worden ist.

Ueber den der Flucht vorausgehenden Kampf und die Verfolgung kann man kaum Vermuthungen äußern und die nach der Beschreibung sehr ähnlichen Amphoren in Petersburg (152) und München (1137), welche eine vor einem feindlichen Viergespann gewendet fliehende bewaffnete Amazone zeigen, halte ich nicht für eine genügende Basis für weitere Schlüsse.

Ueber das Schicksal von

3. Penthesileia's Leiche

möchte ich auf Grund eines Vasenbildes im Brit. Mus. n. 472 wenigstens eine Vermuthung wagen. Dieses, soviel ich weiß bisher nicht abgebildete, von de Witte, Cat. Dur. 390 besprochene Gemälde einer Hydria

[1]) Epischer Cykl. II. S. 171. [2]) Heroengallerie S. 502.

[3]) Overbeck beruft sich a. a. O. auch auf eine rf. Vase, von welcher wir hier absehen müssen.

[4]) Daß ein solcher Zug zu denken ist, wird deshalb wahrscheinlich, weil ihre Schönheit dem Achilleus etwas Neues, bisher Unbekanntes gewesen zu sein scheint. Bei der Panhoplie, welche Penthesileia bei allen Zweikämpfen trägt, ist ein bergender Helm sehr wohl denkbar.

hat Overbeck HG. S. 505 zurückgewiesen, doch hat eine genaue Betrachtung des Originals den Verfasser geneigt gemacht, ihm einigen Werth beizulegen.

Von rechts stürmt mit gezückter Lanze ein Panhoplit (Sz. halber Stierkopf) auf eine in der linken Ecke des Bildes rücklinks niedergesunkene, mit Helm, Schild und Brustharnisch bewaffnete Amazone ein, welche ohne Widerstand zu leisten eine Lanze geschultert hält. Es folgt ein Panhoplit eine Amazone tragend. Die rechte Seite nehmen ein nach rechts schreitender, umblickender Panhoplit (Sz. Dreischenkel) und ein sog. phrygischer Bogenschütz mit Hammer ein.

Die beiden Seitengruppen dienen offenbar nur zur symmetrischen Erweiterung des Bildes zum Zwecke der Raumerfüllung, wozu rechts die beiden bekannten Kriegertypen verwendet sind, während die linke Gruppe noch dazu dienen soll, uns über Ort und Zeit der Handlung, das troische Schlachtfeld nach der Amazonenschlacht, zu unterrichten.

Die Mittelgruppe ist von sehr sorgfältiger Zeichnung; sie zeigt einen vollbärtigen Krieger mit langgelocktem Haupthaar in Brustharnisch, behelmt und mit schöngeschmückten Knemiden versehen, der in der Rechten zwei Lanzen führt, mit der Linken den Nacken einer über seiner Schulter liegenden Amazone gefaßt hält und diese an sich drückt. Sie ist todt, wie das geschlossene (weiblich gebildete) Auge und das schlaffe Herabhängen von Armen und Beinen zeigt. Das lange Haar hängt z. Th. aufgelöst über den Kopf herab. Das Haupt wird von einem sehr sorgfältig gezeichneten Kranze umschlungen. Die Todte ist mit Brustharnisch und Schurz bekleidet. Die nackten Theile sind (wie bei der ersten Amazone) weiß. An ihrer Linken wird die Schwertscheide sichtbar, welche in einen Pantherkopf ausläuft. — Gegen das Bein des Kriegers ist ein Schild (Sz. ein Kranz) gelehnt. Beischrift KP. TI KAVOS. Rev. Wappnung zum Auszug.

Die Sorgfalt der Zeichnung der Mittelgruppe berechtigt uns wohl, eine Absichtlichkeit bei Wahl des Gegenstandes beim Darstellenden vorauszusetzen, und ich möchte die Benennung des Katalogs: Achilleus mit der Leiche der Penthesileia, wieder aufnehmen. Wir wissen von der Reue des Siegers beim Anblicke des schönen entblößten Hauptes seiner Beute; wir wissen weiter, daß man im Lager der Hellenen unzufrieden war mit der Behandlung der Leiche, wie aus den Schmähungen des

Thersites hervorgeht. Es kann sich nur darum handeln, daß Achilleus nicht die üblichen Grausamkeiten an der Todten verübte, vielmehr diese vor Mißhandlung schützte. Deshalb scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß der Held den schönen Leichnam vom Felde hinwegtrug: ein wirksamer Gegensatz zur Schleifung Hektors.

Da dies Bild das einzige, mir bekannte, archaische Denkmal ist, welches diesen Sagenzug andeutet, so kann ein bindender Schluß natürlich nicht gezogen werden; es durfte aber nicht unerwähnt bleiben, da wir, sollte sich unsere Vermuthung bestätigen, ein wichtiges Beispiel des Einflusses dichterischer Gestaltung mehr besitzen würden.

Die zweite bedeutende Episode der Aithiopis ist

Das Memnonlied.

1. Die Psychostasie

ist in zwei sf. Vasenbildern dargestellt, deren eines noch von Luckenbach mit ziemlicher Bestimmtheit auf aischyleischen Einfluß zurückgeführt worden ist, was um so weniger auffallend ist, als über Entstehungszeit und Stil desselben nichts bekannt war, ja der Gedanke an eine spätere cäretaner Arbeit nahelag. Wichtig wird die Frage, seitdem ein zweites archaisches Bild hinzutritt, dessen echte Alterthümlichkeit nicht zweifelhaft schien. A hat Brunn Bull. d. I. 1865 p. 143 beschrieben, B stammt von einer kleinen Lekythos (Castellani) aus Capua und befindet sich gegenwärtig im Brit. Mus. Veröffentlicht ist es von Murray, A history of Greek sculpt. II. p. 28.

In A ist einerseits das bekannte Schema des Zweikampfes zweier Helden in Gegenwart zweier Frauen gegeben, andererseits die beiden Frauen und zwischen ihnen sitzend ein bärtiger Mann, weiter ein anderer, zwei geflügelte kleine Figuren auf den Schalen einer Wage haltend. B, vielfach gebrochen aber, soviel ich sehe, nicht ergänzt, zeigt den durch Petasos und Flügelschuhe charakterisirten, spitzbärtigen Hermes mit einem über die Schultern hängenden Mantel bekleidet, der in der Linken eine Wage hält, auf deren Schalen zwei (ungeflügelte) kleine schwarze Gestalten stehen. Rechts und links steht ein vollbewaffneter Krieger (Sz. d. R. ein Seekrebs, etwas weggesprungen) in Ausfallsstellung die Lanze schwingend. Dabei sinnlose Inschriften.

Luckenbach leugnet, gestützt auf eine Stelle bei Plutarch, de audien-

dis poetis 16 F, daß die Psychostasie für Memnon-Achilleus in den Epen bereits vorgebildet gewesen wäre, weil dort gesagt ist: οἷον ἐπὶ τοῦ Διὸς εἰρηκότος Ὁμήρου (Il. X 210—13) τραγῳδίαν ὁ Αἰσχύλος ὅλην τῷ μύθῳ περιέθηκεν ἐπιγράψας ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἠῶ δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων. Eine scheinbare Stütze wäre darin zu finden, daß auch sonst des Arktinos Urheberschaft nicht hervorgehoben ist.

Allein, auf beide Bedenken hat Robert, B. u. L. S. 145, zur vollen Befriedigung geantwortet, indem er ausführte, daß „die alexandrinischen Grammatiker sich um die Gedichte des Cyklus ebensowenig bei ihren mythologischen wie bei ihren grammatischen Untersuchungen kümmerten und daß sie bei der Frage nach dem Verhältniß der Tragiker zu Homer dieses Mittelglied häufig ganz ignorirten. Plutarch aber ist eben von dieser alexandrinischen Anschauung abhängig" u. s. w.

Dazu kommt, daß wir aus Proklos' Excerpt von Thetis zwar nur erfahren: Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει, sodaß eine Bitte an Zeus zwar nach den häufigen Anklängen der arktinischen Poesie[1]) an die Ilias wahrscheinlich aber nicht sicher ist, von Eos aber ausdrücklich eine Bitte bei Zeus erwähnt wird καὶ τούτῳ μὲν Ἠὼς παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι, sodaß Plutarch — hätte er auf die Aithiopis zurückgreifen können oder wollen — hier jedenfalls einen Anklang hätte andeuten können.

Was wissen wir von der aischyleischen Psychostasie? Pollux IV, 130: ἐπιφαίνονται οἱ θεοί, ὡς Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ wer die περὶ αὐτόν in dieser Scene waren, sagt Plutarch in der oben citirten Stelle: Thetis und Eos und daß nur sie handelnd betheiligt waren, daß Zeus thatsächlich selbst die Schicksalswage hielt zeigt schol. Il. Θ 70 Αἰσχύλος . . . ἐποίησε τὴν ψυχοστασίαν, ἐν ᾗ ἐστὶν ὁ Ζεὺς ἱστὰς ἐν τῷ ζυγῷ τὴν τοῦ Μέμνονος καὶ Ἀχιλλέως ψυχήν.

Unsere Vasenbilder geben nun ohne Zweifel eine Psychostasie und wie die Anwesenheit der Mütter und des Hermes beweisen nicht die ilische — aber, geben sie denn die des Aischylos? An Stelle von Zeus ist Hermes getreten. Allein, das könnte eine zufällige Abweichung sein. Dem steht aber entgegen, daß die noch streng rothfigurige Vase des Duc de Luynes (HG. XXII. 9) ebenfalls Hermes in Zeus' Gegen-

---

[1]) Vgl. S. 156/57.

wart das Wägen vollziehend zeigt, was um so höher anzuschlagen ist, weil dadurch im Bilde die Symmetrie verloren geht, sodaß eine der Göttinnen wegfallen muß. Weiter zeigen alle Darstellungen dieser Scene (Mon. d. J. VI. tav. 5a, HG. XXII. 7 u. 9) Hermes als ψυχοστάτης, woraus doch mindestens hervorgeht, daß sein Typus ein sehr weitverbreiteter, ganz feststehender war, daß Hermes mit dieser Handlung so eng verknüpft war, daß selbst späte Vasen und Spiegel ihn in dieser erscheinen lassen, während Zeus' Anwesenheit schon in alter Zeit nicht als nothwendig betrachtet wird. Wir wissen aber durch B genau, daß dieser Typus schon im echten Archaismus heimisch war; wir müssen also für ihn eine Quelle suchen.

Wenn wir nun wissen, daß Arktinos häufig homerische Züge verwendete, daß er zuerst das Schicksal Memnons grundlegend in breiter Erzählung behandelt hat, daß mindestens die Bitte der Eos bei Zeus aus seiner Dichtung stammt und daß endlich schon in archaischen Bildern ein von Homer, wie von Aischylos abweichender Zug typisch wiederkehrt, der auf eine zwischen beiden liegende Dichtung hinweist, so scheint es nicht zu gewagt, eben der arktinischen Poesie die maßgebende Gestaltung dieser Erzählung beizumessen.

Wenn aber bei Arktinos Hermes der ψυχοστάτης war, so lag es in der That nahe, die sophokleische Wendung eher mit der ilischen als der der Aithiopis zusammenzubringen.

Ist aber Roberts Vermuthung, welche wir hier näher auszuführen suchten, begründet, stammt die Gestalt des Hermes aus der Aithiopis, dann gerade sind uns die Vasengemälde von größtem Werth, sie lassen uns eine abweichende Sagenversion einer verlorenen Dichtung erkennen und zeigen uns, daß wenn der Typus einmal von einer solchen alten dichterischen Gestaltung abhängig war, selbst eine aischyleische Tragödie eine Aenderung desselben nicht herbeizuführen vermochte.

2. Memnon-Achilleus' Zweikampf

ist in einer langen Reihe von Monumenten als episch beeinflußt nachweisbar, wie der letzte Bearbeiter dieser Darstellungen, Meier[1]), dies in den Worten ausspricht: „. . . der einzige Typus (von Kampfscenen), welcher im Hinblick auf eine bestimmte Scene der Sage erfunden zu sein scheint.“ — Wir finden diese Darstellung am Kypseloskasten,[2]) am

[1]) Rhein. M. a. a. O. S. 351. [2]) Pausan. V. 19. 1.

Thron von Amyklä,[1]) auf der melischen Vase,[2]) auf altkorinthischen Gefäßen u. s. w., sodaß wir dieselbe unbedenklich den ältesten Bestandtheilen des Typenschatzes zuzählen dürfen. Indem ich im Uebrigen auf Meiers Untersuchung verweise, ist nur die Frage zu besprechen, ob, wie Luckenbach[3]) annimmt, „um den Antilochos auch im Epos die Helden gekämpft haben müssen" oder nicht. Meier macht gegen einen Kampf über des Antilochos Leiche geltend, daß diese gerade in den ältesten Monumenten, besonders am Kypseloskasten fehle, also nicht mit Nothwendigkeit zum Typus gehört haben könne. Wir wissen wohl (δ 187), daß Antilochos durch Memnon fiel, daß also Achilleus auch hier den Freund zu rächen auszog, ich glaube aber, daß es sicherer ist, der vorsichtigeren Ansicht Meiers beizutreten, welcher einen Kampf für aber nicht mit Sicherheit über Antilochos annimmt.

Während Meier hier und sonst in allen Fällen mit der größten Vorsicht und Skepsis bei der Beurtheilung der Bilder vorgeht, sagt er von der korinthischen Amphora des Museo Gregoriano II. 28, „welche der Scene mit den bekannten vier Figuren jederseits eine bärtige Gestalt in langem Chiton und Mantel, welche den rechten, beziehungsweise den linken Unterarm lebhaft erhebt, hinzufügt": „Ich möchte einem korinthischen Vasenmaler ungern eine Zufügung von Personen zutrauen, unter denen er sich nichts gedacht hat, und daher die beiden Männer benennen." Er schlägt Peleus und Tithonos oder lieber Priamos und Nestor vor.

Ich muß gestehen, daß ich in diesem Falle geneigter bin als je, von einer Nennung der betr. Figuren abzusehen; denn einmal stehen sie außerhalb des geschlossenen Typus und solchen Figuren haftet, wie wir sahen, der Verdacht an, daß sie nur zur Erweiterung des Typus dienen; ferner stehen sie sich entsprechend und zeigen — natürlich umgekehrt — genau dasselbe Schema. Auch das dient nicht, ihnen mehr Bedeutung beizulegen, wie dies eine individuelle Durchbildung vermöchte. Weiter haben sie mit den sog. Mantelfiguren, welche jede beliebige Handlung umgeben können, eine große Aehnlichkeit. Das einzige, was ihnen einen Schein von Anrecht auf Benennung giebt, ist, daß sie durch den erhobenen Arm an der Handlung Theilnahme zeigen. Dabei ist denn zu wiederholen, daß die korinthischen Maler in der Motivirung ihrer Per-

[1]) Pausan. III. 18. 2. [2]) Conze, Melische Thongefäße 3.
[3]) a. a. O. S. 616.

sonen allerdings gewissenhafter vorgingen, als ein großer Theil der anderen.

Aber beide von Meier vorgeschlagenen Benennungen sind nicht so passend, daß sie über die sonstigen Bedenken hinweghelfen könnten. Daß die Väter vor Ilion nichts zu schaffen haben, fühlt er selbst. Aber auch die beiden Greise in Friedenstracht bei der Kampfscene sind nicht recht unterzubringen, da von einem auf Herausforderung hin stattfindenden Kampfe nicht die Rede ist. Weiter finden wir weder diese Figuren typisch wiederkehrend noch je entsprechende benannt.

Wenn nun Meier an dem häufig vorkommenden mit Namensbeischrift versehenen Antilochos sogar als an einer möglicherweise frei zur Verdeutlichung zugesetzten Figur Anstoß nimmt, so wird man billig verlangen dürfen, daß diese Personen als fast werthlos und kaum zur Benennung berechtigend betrachtet werden.[1])

Weit mehr Schwierigkeiten noch, als diese Scene hat der nächste Moment des Memnonliedes gemacht.

3. Rettung der Leiche Memnons.

Die Discussion wurde angeregt von Welcker,[2]) Overbeck[3]) und

---

[1]) Robert hat in Bild und Lied S. 56 gegen die Deutung des Bildes Overbeck HG. S. 519, 48 Einsprache erhoben, weil durch sie die Stellung der einen Göttin zwischen den Streitern nicht klar würde und die Beziehung zum Revers (abg. HG. XXVI. 2. Arch. Zeit. IX. 30) nicht zu ihrem Rechte komme. Einzuwenden ist, daß eine zweite Frau — doch ebenfalls eine Göttin — hinter dem Gegner steht, daß weiter eine außerordentliche, persönliche, göttliche Hilfe erst eintreten wird, wenn zwingendes Bedürfniß darnach vorhanden ist; das ist in unsern Bildern nicht der Fall, die Gegner stehen sich völlig gleich. Drittens ist die Stellung der Göttin dem Helden entgegen nicht recht verständlich bei der Helferin; diese sollte doch von seiner Seite kommend gedacht werden. Dazu kommt, daß in der Amphora Overbeck HG. 58. (S. 522) Eos sich ebenfalls zum Gehen wendet. Was endlich Roberts Frage, warum sich die Göttin, wenn sie nicht schützen kann, überhaupt zwischen die Kämpfer werfe, betrifft, so wäre es leicht, dafür verschiedene Erklärungen zu finden: eine Möglichkeit wäre, daß die Situation etwa der in Ilias X 184 u. 202 geschilderten entspräche. Ich bin weit entfernt gerade diese anzunehmen, vielmehr glaube ich, daß der Vasenmaler nur den Schmerz und die sorgende Liebe der Mutter geben will; in HG. XXII. 4 streckt ebenfalls die verzweifelnde Mutter flehend die Hand aus über den dem Tode verfallenen Sohn, natürlich ebenso vergeblich, wie im vorigen Falle. Entscheidend scheint mir die Anwesenheit von zwei Frauen.

[2]) Ep. Cycl. II. S. 175 a. a. O. [3]) Heroengall. S. 532 ff.

Brunn,[1]) aufgenommen von Benndorf[2]) und Heydemann[3]); neuerdings besonders von Luckenbach (S. 618) und Robert im „Thanatos", worauf Brunn[4]) entgegnete und so Robert[5]) veranlaßte, seinen Standpunkt nochmals klarzustellen in „Bild und Lied", worauf J. Meier[6]) anläßlich der von Robert angekündigten Publication in den Ann. d. J. 1883 zuletzt diese Monumente besprach.

Ich glaube, daß es Robert gelungen ist, nachzuweisen, daß wir unter allen Umständen in der Entführung der Leiche eines Helden durch Hypnos und Thanatos die für einen bestimmten Fall gemachte Erfindung eines Dichters vor uns haben, welche erst später verallgemeinert worden ist. Denn so sehr man (Robert und Meier kommen darin überein) berechtigt sein mag, anzunehmen, daß die kyklischen Dichter, wie die der Ilias und Odyssee, im Wesentlichen, erstere vielleicht beeinflußt von der früheren Dichtung, auf das im Volke lebende Sagenbewußtsein zurückgegangen sind, so hat doch Robert gezeigt, daß in der griechischen Volksanschauung kein Raum für die Thätigkeit des Hypnos und Thanatos in diesem Sinne vorhanden war. Wenn wir uns auch erklären können, wie jene zu dieser Funktion gelangt sind, und es uns gewiß so erklären müssen, wie Brunn dies andeutet, daß sie den Zustand des Todseins bezeichnen sollen, so glaube ich doch nicht annehmen zu dürfen, daß irgend eine Volkssage diesen Zug sollte hervorgebracht haben, vielmehr, daß wir hier die geistvolle Erfindung eines Dichters haben, welcher einem großen Todten ganz außergewöhnliche Ehren erweisen lassen wollte. Es fragt sich nun aber, welcher Dichter dies gewesen ist: der der Ilias oder Arktinos? Robert hat zu Gunsten des Sarpedonliedes der Ilias gesprochen (von welchem er im Thanatos allerdings zugab, daß es interpolirt sei, eine Ansicht, welche er, soviel ich sehe, ohne nähere Begründung in Bild und Lied aufgab), während Brunn das Memnonlied in den Vordergrund rückte.

Meier sucht zu erweisen, daß das Sarpedonlied in der That interpolirt sei, daß, falls dieser Versuch gelänge, es mehr als unwahrschein-

---

[1]) Ann. d. J. 1858. p. 372 f.

[2]) Griech. u. sicil. Vas. II. ff. 42. u. 88. [3]) Griech. Vasenbilder S. 4.

[4]) Troische Miscellen III. Ber. d. bayr. Akad. d. Wissensch. 1880. S. 167 ff.

[5]) Bild u. Lied S. 104 ff.

[6]) Ann. d. J. 1883. p. 208—226 (dort weitere Litt.)

lich würde, auf die nicht einmal geschickte Interpolation eines späten Rhapsoden eine Reihe von Bildwerken zurückzuführen.

Ich glaube nun, daß dieser — schon von Christ[1]) gemachte — Versuch in der That gelungen ist, denn mir scheint es klar, daß eine gewisse Inconsequenz in dem Liede herrscht; abgesehen davon, daß, wie Christ hervorhebt, Apollon und Hera nicht auf dem Ida sein können, tritt ein Schwanken des Interesses ein, welches jeder dichterisch schaffende Künstler vermeiden mußte. Patroklos ist der Held und muß es bleiben: und das ist in der ursprünglichen Dichtung mit eiserner Consequenz soweit fortgeführt worden, daß der Sohn des Zeus blutbesudelt und spoliirt am Boden liegt; und dies alles geschieht mit Zeus' Wissen und Willen, ja nach seinem lange erwogenen Rathschluß. Dagegen contrastirt der Blutregen, Apollons Sendung zur Abholung der Leiche und die Uebergabe derselben an Hypnos und Thanatos eigenthümlich: denn wenn Zeus den Fall seines Sohnes nach dem Geschicke nicht wenden konnte, so ist doch von dem Standpunkte des zweiten, Sarpedon verherrlichenden Dichters nicht abzusehen, warum er nicht wenigstens die Beschimpfung von dem Flehenden abwendet.

Ich glaube daher, mit Meier, daß ein ionischer vielleicht milesischer Dichter diese Interpolation zu Gunsten seines Helden Sarpedon vorgenommen hat, ohne das Geschick und die gestaltende Kraft zu haben, oder aber, ohne seinen Hörern gegenüber wagen zu dürfen, die alte Sage nach seinem Bedarfe umzudichten.

Die ganze Erzählung aber hat so viel poetische Macht, soviel Phantasie, daß wir wohl annehmen dürfen, sie sei entlehnt, und es scheint mir nicht zweifelhaft, daß sie aus der Poesie des Arktinos entlehnt war. Es wäre aber unmethodisch, auf eine Interpolation, anstatt auf das Original die Bilder zurückzuführen, besonders, da eine völlige Deckung mit den Bildern nicht einmal gegeben würde. Demnach scheint mir das Sarpedonlied als Quelle ausgeschlossen.

Auch die Bilder selbst geben uns den Beweis, daß in der That die Memnonsage gemeint sei. Wir citiren die sf. Vasen, obwohl diese z. Th. (Thanatos S. 17 z. B. sicher) einer sehr viel späteren als der archaischen Periode angehören, da das Eidolon und andere von Robert

---

[1]) Berichte d. bayr. Akad. d. W. 1881. 2 S. 169 ff.

und Meier geltend gemachte Gründe es gesichert erscheinen lassen, daß der Typus in der That ein archaischer gewesen sei.

Wir folgen in der Anordnung Meiers Prinzip, die sicher memnonischen Darstellungen voranzustellen und nach dem Verhältniß zu ihnen die übrigen zu bestimmen.

A. Trinkschale aus Attika. Barbakeion Collign. 201. Thanat. 17.
B. Skarabäus. Sammlung Tyskiewicz. Paris. Ann. 1883. p. 213.
C. Amphora Louvre (früher Piot). Ann. d. J. 1865. p. 175.
D. Benndorf griech. u. sicil. Vas. 42.
Avers} E. Amphora, Samml. Bourgnignon Ann. 1883. tav. d'agg. Q 1
Rev. } F. " " " " " " " Q 2
G. Amphora Overbeck HG. XXII. 11. Millingen, Anc. ined. mon. I. 5.

Drei Auffassungen haben wir von der Rettung der Leiche Memnons. Diejenige, daß sie von zwei Männern, welche ursprünglich als Hypnos und Thanatos geflügelt, dann auch ohne Beflügelung erscheinen, getragen wird; zweitens, daß Eos den Sohn selbst entführt und drittens eine, die beiden scheinbar vermittelnde, wo sie und Hypnos und Thanatos um die Leiche beschäftigt sind.

Meier geht von diesen letzteren A und B mit Recht aus, als von den sicher Bestimmten und zeigt, daß es einen archaischen Typus gegeben hat, welcher sich erweitert um Hermes und zwei (auch nach meiner Ansicht am besten nicht zu benennenden, weil zugesetzten) Figuren in A, verkürzt um einen Träger (um des Raummangels willen) in B zeigt.

In beiden Monumenten tragen die beiden (hier wie dort geflügelten) Gestalten Hypnos und Thanatos die Leiche, während Eos den Körper noch gefaßt hält, ohne ihn zu stützen.

Robert glaubte nun, ausgehend von den zu besprechenden C D E. der Pamphaiosschale (z. B. HG. XXII. 14 u. s. w.) und der von ihm selbst im „Thanatos" [1]) publicirten rothfigurigen Schale eine Interpolation des dort gegebenen Typus finden zu sollen. — Unsere bisherige Betrachtung hat gezeigt, daß in der Regel Zusätze zu Seiten des Typus, nicht in demselben gemacht werden; ferner war der Raum, in welchen Eos gesetzt wird, nicht unerfüllt, sondern wurde von dem für die

[1]) Thanatos S. 4.

archaische Kunst sehr wichtigen Eidolon, welches sich in B und E sehr deutlich, in C vielleicht mißverstanden zeigt[1]), eingenommen.

Ueberdem sind in A und B beide männlichen Gestalten, wie zu erwarten, geflügelt, in D und E nicht, sodaß ersteren um so mehr Gewicht zufällt. Wir würden also uns nur entschließen müssen, eine Interpolation anzunehmen, wenn sich kein anderer Ausweg zeigte. Allein Meier weist mit Recht darauf hin, daß aus demselben Typus sich nicht zwei Darstellungen desselben Mythus entwickeln könnten, wenn sie nicht beide dem Mythus selbst inne wohnten. Meier zeigt, daß von einer doppelten Auffassung, als hätte hier Eos, dort Hypnos und Thanatos die Leiche getragen, nicht die Rede sein könnte, da auf E beide Versionen nebeneinander vorkommen würden. Er weist darauf hin, daß zwei nacheinander liegende Momente vorliegen: daß Eos die Rolle des Apollon im Sarpedonliede übernimmt. Sie, die beim Kampfe anwesende Mutter, entreißt die Leiche des Sohns der Beschimpfung; auch im Sarpedonliede gehört ja dazu die Kraft eines Gottes, die Geleiter Hypnos und Thanatos besorgen dann nur das weitere Davontragen.

Der Zug der Dichtung klingt auch in den Bildern nach, indem die Wendung des Kopfes der Eos und der zugesetzte Krieger zeigen, daß die Scene auf dem Kampfplatz stattfand und daß Eos eine Verfolgung zu fürchten hatte.

Wir glauben, wie angedeutet, nicht nur zwei, sondern drei verschiedene, dargestellte Momente der Handlung unterscheiden zu sollen:

1. Eos trägt den gefährteten Leichnam aus dem Schlachtgetümmel in F und G.

2. Sie übergiebt ihn den stillen Geleitern Schlaf und Tod A, B.

3. Diese tragen ihn zur Heimath C und E, wenn auch dort die Flügel fehlen, wodurch der Uebergang zu D geschaffen wird.

Das Gefäß der Sammlung Bourgnignon zeigt Moment 1 und 3 auf die beiden Seiten vertheilt. A und B wählen 2 um 1 und 3 andeuten zu können; Eos hat den Leichnam gerettet, Thanatos und Hypnos

---

[1]) Benndorf denkt an Ker; das ganze Bild ist sicher von dem durch B und E bezeichneten Typus abhängig, nur hat der Maler die Krieger mißverstanden und zur größeren Deutlichkeit Mohren gesetzt (welche, wie die „Amasisvase" zeigt, bei Memnon beliebt waren); er wollte aber am Typus nichts Wesentliches ändern und deshalb setzte er die geflügelte Gestalt ein, welche — mag sich der Bildende selbst gedacht haben, was er gewollt hat — sicher auf das Eidolon im Originale hinweist.

werden ihn forttragen. Ich glaube, daß gegen eine solche, von Meier angedeutete, Erklärungsweise, welche sich auf die Analogie der Aufeinanderfolge verschiedener Momente derselben Handlung in Kunstwerken, wie sie am klarsten in den Troilos-Darstellungen hervortritt, stützen kann, nichts Wesentliches einzuwenden sein wird.

Meier selbst hat nun daran Anstoß genommen, daß gemäß dem Excerpte des Proklos Eos von Zeus die Unsterblichkeit für ihren Sohn erbat, demnach eine Beerdigung desselben unmöglich wäre und wir also bei Darstellungen, welche — wie die unseren mit Hypnos und Thanatos — auf Grablegung hinweisen, an eine andere als die epische Version denken müßten, was mit seiner auch hier ausgesprochenen Ansicht, daß der Einfluß des Epos ein relativ sehr geringer für die bildende Kunst sei, übereinkommt.

Dem können wir schon deshalb nicht beitreten, weil wir die Einführung von Hypnos und Thanatos mit Robert als einmalige dichterische Erfindung ansahen. Allein, die Schwierigkeit ist nicht so bedeutend, wie Meier glaubt; denn erstens ist von einem Niederlegen, einem Grablegen in dem Originaltypus wohl nicht die Rede gewesen, vielmehr von einem Davontragen, sodaß wir uns sehr wohl denken können, daß der Leichnam zu den Seligen getragen worden sei; zweitens würde selbst der Gedanke, daß Hypnos und Thanatos den Todten zum Begräbniß nach der Heimath geleiten sollten, nicht befremden können, da ja noch nicht Zeus die Unsterblichkeit gewährt zu haben braucht, sondern Eos erst später sie erbeten haben kann.

Endlich ließe sich eine Auskunft noch in dem Erscheinen des Eidolon finden. Jedenfalls glaube ich, daß (da, wie wir gezeigt zu haben hoffen nicht das Sarpedonlied zu Grunde gelegen hat), sicher das Memnonlied diese Bilder und zwar schon in archaischer Zeit hervorgerufen haben muß, d. h., daß ein Dichter, nicht ein vom allgemeinen Sagenbewußtsein geschaffener Zug maßgebend für die bildlichen Darstellungen geworden ist, wir somit einen aus der Anregung der Dichtung hervorgegangenen, um ihretwillen geschaffenen Typus vor der Litteraturepoche des fünften Jahrhunderts vor uns haben.[1])

---

[1]) In welcher Weise später der Typus verwendet worden ist, wie sich das Mythologische auf Menschen übertrug, das kann uns nicht bestimmen, Anschauungen wie

Es folgt die in Luckenbachs[1]) Besprechung sehr richtig mit den Worten: „Gewiß sind wir berechtigt, wenn aus irgend einem Bilde aus diesem Bilde Schlüsse auf das Epos zu ziehen" eingeleitete Darstellung vom

Kampf um die Leiche des Achilleus.

Das M. d. J. I. 51. HG XXIII. 1 abgebildete Gemälde läuft rund um den Bauch einer Amphora deren Entstehung Luckenbach nach dem Vorgange Anderer (z. B. Kirchhoffs)[2]) in das sechste Jahrhundert setzt, ein Monument, welches also nach paläographischen Grundsätzen weit vor die schon mehrfach angedeutete Grenze, welche Milchhöfer angenommen hatte, zu setzen ist.

Zuerst dem Inhalte nach eingehend besprochen und nach allen Seiten richtig beleuchtet ward es HG S. 540 Nr. 84.[3]) Die Mittelgruppe ist von Allen[4]) als unbedingt direct vom Epos abhängig behandelt worden. Darüber hinaus warnt Luckenbach keine weiteren Schlüsse zu wagen. — Diese Gruppe wird gebildet (von links nach rechts beschrieben) von Athene mit Speer und schlangengebordeter Aegis (ohne Helm und Panzer), welche ruhig hinter dem in gewaltiger Ausfallsstellung hervorbrechenden Aias steht, welcher wie in Ilias P 128

Αἴας, δ' ἐγγύθεν ἦλθε, φέρων σάκος ἠύτε πύργον,

so daß er den Leichnam des vollgerüsteten Achilleus bedeckt: ὡς τίς τε λέων περὶ οἷσι τέκεσσιν. Glaukos hat den am Knöchel mit dem Pfeile verwundeten Todten am Fuße mit einer Schlinge gebunden und sucht ihn hinwegzuziehen — allein Aias' Speer hat ihn getroffen und wie Hippothoos einst bei dem Versuche, den Menötiaden hinwegzuziehen (P 300) ἄγχ' αὐτοῖο πέσε πρηνὴς ἐπὶ νεκρῷ. Hinter ihm flieht eilig einen letzten

---

die, daß Hypnos und Thanatos die Bestatter der Todten gewesen, als im mythischen Bewußtsein der alten Zeit liegend anzusehen. Betreffs der „Todtenklage der Eos um Memnon" (Overbeck HG. S. 535. 77. Brunn, Vorlegeblätter n. 19, Luckenbach S. 621) hat Overbeck a. a. O. bereits geltend gemacht, was überhaupt gesagt werden kann. Luckenbach erkennt zwar an, daß Arktinos die „memnonischen Vögel" gekannt und besungen hat, bezweifelt aber, in dem auf dem Bilde vorhandenen Vogel eine Andeutung derselben erkennen zu dürfen. Da hier einfach Meinung gegen Meinung steht glaube ich das Monument nicht abermals in die Discussion ziehen zu sollen.

[1]) a. a. O. S. 622. [2]) Studien zur Gesch. d. gr. Alphab. S. 110. 2.

[3]) Dort die frühere Litteratur und deren Kritik.

[4]) Außer viell. Meier, Rhein. Mus. 37. S. 347.

Pfeil gegen den Telamonier entsendend Alexandros (ƧIꓤAΓ) und sucht Schutz bei Aineias und dessen Genossen, ihm, der wie P 342

. . . . πολὺ προμάχων ἐξάλμενος ἔστη.

Luckenbach möchte diesen, wie seinen Begleiter nicht mehr zu der sicher gegebenen, dem Epos entstammenden Mittelgruppe rechnen; ich glaube mit Unrecht. Um zunächst von der von Overbeck angezogenen Stelle des Qu. Smyrnaeus III, 214 abzusehen, so ist es aus künstlerischen Gründen schon nöthig, diese Kämpfer zum Typus zu beziehen, denn Aias muß Gegner, und zwar nicht nur sterbende und fliehende, haben.

Weiter haben wir absichtlich durch die angezogenen Parallelen gezeigt, wie sehr die hier geschilderte Scene derjenigen des siebzehnten Buches der Ilias entspricht, so genau entspricht, daß wir nahezu die Worte angeben zu können scheinen, welche der Dichter etwa gewählt haben möchte. Aineias scheint mir also nicht nur „als der hervorragendste der Troer ganz am Platze zu sein", sondern ich meine, er müsse dem poetischen Vorbilde entstammen. Erstens um der schlagenden Analogie zur Ilias willen, zweitens, weil er zur Mittelgruppe gehört, drittens, weil kein troischer Held mehr lebte, welcher von größerer Bedeutung als er gewesen, dem die Pflicht des Kampfes mehr zugefallen wäre, die ihm Apollon zuweist Υ 337/9.

αὐτὰρ ἐπεί κ' Ἀχιλεὺς θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπῃ,
θαρσήσας δὴ ἔπειτα μετὰ πρώτοισι μάχεσθαι·
οὐ μὲν γάρ τίς σ' ἄλλος Ἀχαιῶν ἐξεναρίξει.

endlich, weil für seine Anwesenheit die oben citirte litterarische Bestätigung vorliegt.

Dasselbe Zeugniß[1]) bestätigt auch, daß Glaukos durch Aias fällt III, 278, also auch hier sind wir ziemlich gesichert. Daß Paris, Achilleus' Mörder, zugegen ist und zwar mit dem Geschosse, welches dem Peliden den Untergang gebracht hat, erklärt sich selbst; auch seine feige Flucht vor dem ernsten Kampfe entspricht ganz der Vorstellung, welche wir von ihm aus den erhaltenen Dichtungen gewonnen haben.

Allein, wir können noch weiter ins Detail gehen, noch eingehendere Schlüsse machen: „ob aber im Epos Aias den Glaukos in die Seite traf oder an einer anderen Stelle, können wir aus dem Bilde schlechter-

---

[1]) Q. Smyrnaeus a. a. O.

dings nicht schließen. Wir wissen, wie ungenau gerade darin die Maler verfahren sind.“ „Die Maler“ wohl, aber der Maler?

Wir müssen bei einem Bilde, welches so auffallend individuell aufgefaßt ist, welches so unleugbar direct anschließt, welches sogar nicht einmal versäumt, die Menge der Geschosse, welche den Aias bedrohen, darzustellen, welche uns lehren, daß in der That die Kämpfer der rechten Seite nicht müßig sind, wie E 618/19

Τρῶες δ' ἐπὶ δούρατ' ἔχευαν
ὀξέα παμφανόωντα· σάκος δ' ἀνεδέξατο πολλά.

nach Analogien aus diesem selbst entscheiden und ich glaube, daß wir eine solche besitzen, welche uns nicht zweifeln läßt, wieweit des Malers Genauigkeit ging. Das ist die von Luckenbach nicht näher berührte Verwundung Achilleus'. Wenn auch sicher die Verwundbarkeit des Helden **nur** in der Ferse den alten Epen fremd und erst spätere Anschauung ist, so glaube ich doch, daß bei der späteren Allgemeinheit dieser Annahme, die Verwundung Achilleus' bei Arktinos, welcher für die Feststellung der Einzelnheiten beim Tode des Peliden sicher maßgebend gewesen ist, in der Ferse stattgefunden haben muß. Unmöglich konnte eine spätere Version einer so wichtigen Autorität ins Gesicht schlagen.

Wenn wir nun mit ganz ausdrücklicher Deutlichkeit diese Verwundung in unserer Darstellung wiedergegeben sehen, so glaube ich, nicht umhin zu können, anzunehmen, daß dieser Maler auch in den minder wichtigen Dingen sich scharf an die Dichtung angeschlossen hat.

Wenn nun auch diese Verwundung bekannter war und sich dem Gedächtnisse tiefer einprägte, als jede andere, so ist doch kein Grund vorhanden, warum wir dem Maler bezüglich der Verwundung des Glaukos mißtrauen sollten. Ja, wir erhalten noch eine weitere Stütze für seine Glaubwürdigkeit darin, daß in der That beim Heranziehen eines Gefallenen eine Verwundung an der Seite besonders leicht möglich war und

Δ 467 νεκρὸν γάρ ῥ' ἐρύοντα ἰδὼν μεγάθυμος Ἀγήνωρ
πλευρά, τά οἱ κύψαντι παρ' ἀσπίδος ἐξεφαάνθη,
οὔτησε ξυστῷ χαλκήρεϊ, λῦσε δὲ γυῖα·

giebt eine passende Analogie. Leider steht die Deutung des S. 42—44 besprochenen Bildes nicht fest genug, um als sichere Analogie dienen zu können, jedenfalls aber tritt auch dort der Zug hervor, auf ganz bestimmte Einzelnheiten zu achten.

Auf der Gegenpartei hat der allein im Kampfe stehende Aias

Anstoß erregt und Luckenbach vermißt besonders Odysseus und erklärt sein Fehlen dadurch, daß „oftmals Personen fehlen, die im Epos von Bedeutung waren,“ wie, „z. B. Eris im Götterzug.“

Wir haben mehrfach — am deutlichsten in den Darstellungen vom Tod des Troilos, wo die absichtliche Isolirung des Achilleus leicht erweislich ist — Gelegenheit, zu beobachten wie der Maler, um Responsion herzustellen, Zusatzfiguren geschaffen hat; daß er dabei keineswegs beliebig verfuhr, sondern zunächst zwar Bedacht nahm, die Hauptgruppe in die Mitte zu bringen, dann aber der Handlung gemäß entweder erst zu Hilfe Eilende, oder Götter, welche in der Dichtung ideell anwesend gedacht waren, reell eingesetzt hat, um so den betreffenden, zur Zeit von menschlicher Hilfe isolirten Helden allein darstellen zu können und trotzdem eine gleiche Personen- bez. Figurenzahl für seine wie für die gegnerische Seite zu gewinnen.

Wenn nun hier Aias ganz allein kämpft und auf seiner Seite nur die, mit ihrer Aegis unnöthig viel Platz einnehmende Athene steht, während die Gegenpartei eine ganze Reihe von Kämpfern — denn ob die Namen der letzten frei gewählt sind ist gleichgiltig, auch wenn sie wegfallen stehen vier gegen einen — aufweist, so kann ich darin nur die Absicht des Malers erkennen, an den Dichter anzuschließen. Den Odysseus hier zu unterdrücken, oder, wenn es auf Willkür ankäme, nicht durch ein paar andere Hellenen zu ersetzen, scheint mir nicht zufällig zu sein und nicht in der Art des Malers zu liegen.

Aber er will nicht nur das einsame Kämpfen des Aias, für dessen Erfolg nur Athenes Anwesenheit spricht, zeigen, er will uns auch sagen, warum er einsam ist, wie die Troer soweit gelangen konnten, den Fuß Achilleus' zu fassen; und auch das ist ein deutlicher Nachklang des Epos: er zeigt uns den verwundeten Diomedes.

Somit kommen wir zu den noch nicht besprochenen Gruppen.

Hinter Athene steht der vollbewaffnete an der Hand verwundete Diomedes, welchem Sthenelos, der Helm und Schild abgelegt hat, die Wunde verbindet, — die entsprechende Gruppe auf der Seite der Troer ist der in die Zähne getroffene, sinkende Leodokos und der mit geschwungener Lanze vorstürmende Echippos. Um mit der letzteren zu beginnen, so scheint mir in der That nicht auszumachen, ob die Namen dem Epos entlehnt sind, ja die Allgemeinheit der Namen und die Zu-

sammensetzung des einen mit ἵππος, welche meist den Namen des Letzten, Unbedeutendsten betrifft — da man ans Ende keinen Helden stellen will, einer aber denn doch der Letzte sein muß — sprechen dagegen. Man wollte wohl nur, wie schon Overbeck[1]) annimmt, die Schaaren der nachdringenden troischen Streiter andeuten; vielleicht werden sie auch der gegenüberstehenden Gruppe als Gegengewicht verdankt.

Diese vorhin an erster Stelle beschriebene Gruppe des Diomedes und Sthenelos ist, wie Luckenbach erkannt hat, sicher auf Grund einer dichterischen Gestaltung entstanden, nur glaubt Luckenbach, sie sei aus einer anderen Dichtung, vielleicht aus E 108 ff. in die Darstellung gekommen. — Dieser Annahme glaube ich entschieden entgegentreten zu sollen. — Wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß geschlossenen Gruppen entweder von der Haupthandlung ganz unabhängige Personen, oder wiederum geschlossene Gruppen angereiht werden — Luckenbach beruft sich auf die etruskische (?) Vase Mon. d. J. VI. 33, eine andere griechische bietet sich zu besserem Vergleiche, weil dort die Namen demselben Sagenkreise angehören, Ann. d. J. 1862 tav. d'agg. B, wo neben Aias und Aineias Dolon vorkommt —, so ist das doch mit unserem Bilde nicht entfernt zu vergleichen. In Mon. VI. kann ein Irrthum nicht entstehen, da schon die Sagenkreise sich nicht berühren, im zweiten Falle schließen Knappen die eine Handlung ab, die einzelne Figur des Dolon ist unter dem Henkel angebracht worden.

In unserem Falle hingegen läge erstens der Gedanke sehr nahe, diese nach Luckenbach isolirte, selbständige Gruppe zur Haupthandlung zu beziehen; zweitens aber kann der Verwundete gar nicht an einer anderen Stelle gedacht werden — wenn er überhaupt gegeben werden soll — als hinter Athene, welche ihn nicht von der Handlung abschließt, sondern mit ihr verbindet. Denn darin liegt der Gegensatz unserer Anschauungen, daß Luckenbach die Athene als das Hauptbild abschließend betrachtet, eine Ansicht, welche Hirt[2]) sogar zu einer, von Gerhard[3]) als falsch erkannten, Theilung des Bildes veranlaßt hat, wir nicht.

Es handelt sich um das Verbinden eines Verwundeten. Um dies

---

[1]) HG. S. 540/41.

[2]) Ann. d. J. V. p. 224 ff.

[3]) Gerhard A. V. III. S. 145. 38 u. zu Hirts Auff. vgl. Näheres HG. S. 540. Anm. 27 u. 28.

vornehmen zu können, ist es nöthig, daß der Verbindende seine Waffen ablegt, beide aber außer Vertheidigungszustand, also auch außer der Nothwendigkeit eines solchen gedacht werden müssen. Diomedes ist also offenbar zurückgeflohen und der ihn Verbindende ist der Lenker seiner Rosse, welcher schon in der Ilias[1]) heilkundig erscheint; wieder eine Figur, welche wie Kebriones in ihrem socialen Verhältniß nur durch die Dichtung bekannt sein kann. Es ist daher für den Maler nöthig eine Distanz zwischen Aias und Diomedes zu gewinnen, diesen außer Schußweite zu zeigen. — Da er weitere Krieger auf Aias' Seite anzufügen durch die Dichtung verhindert war, so verwendet er dazu sehr geschickt die Athene, deren gewaltige Schlangen der Aegis so ungewöhnlich groß ausfallen um den leeren Raum etwas auszufüllen. Möglich, freilich nicht erweislich ist, daß in der Dichtung ebenfalls Athene schützend und den Feind mit der Aegis zurückschreckend vor Diomedes trat, wozu ja eine schlagende Analogie ebenfalls in E 123 gegeben wäre — allein das bleibt Vermuthung.

Jedenfalls aber gehört Diomedes an diese Stelle und zum Bilde. Ja seine Anwesenheit giebt uns die Gewißheit, daß wir ein von der Dichtung beeinflußtes Bild vor uns haben, denn sonst müßten wir annehmen, der Maler hätte gedichtet, d. h. eine Handlung mit breiter und innigst zusammenhängender Motivirung geschaffen, die etwa lautete: Aias, dem noch keine Hilfe gekommen ist, kämpft, da sein Genosse Diomedes sich verwundet zurückgezogen hat, als einziger Streiter, ermuthigt durch die herbeigeeilte Athene; diesen Augenblick der Schwäche benutzen die Troer zu dem Versuche die Leiche zu rauben. Aias' Tapferkeit, wohl auch Athenes Schutz verhindern dies. Das wäre aber denn doch dem Maler zuviel zugetraut, dann wäre er Dichter und zwar ein bedeutender.

Jedoch Luckenbach[2]) meint, eben die Analogie der Ilias, wo ebenfalls Diomedes von Sthenelos — freilich nicht an der Hand — verbunden wird, errege gerade Verdacht an der Zugehörigkeit der Gruppe zum Bilde, da „die Nachahmung Homers seitens der Kykliker nicht so ausgedehnt sei, als Welcker gemeint."

Sehen wir daraufhin das an, was wir von der Aithiopis speciell wissen!

Achilleus' Streit mit Thersites ist vorgebildet im zweiten Buche der

---

[1]) E 108—113. [2]) a. a. O. S. 624.

Jais, wenn auch später des Schmähenden Person und die Strafe in's Heroenhafte gesteigert ist. Achilleus will gegen Memnon kämpfen καὶ Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει· — ebendieselbe Scene vor dem Kampfe mit Hektor. Weiter urtheilt Robert mit Recht (S. 114): „Als die Memnonsage poetisch gestaltet wurde, müssen die von Patroklos und Hektors Tode handelnden Lieder der Ilias wesentlich schon in der Form abgeschlossen vorgelegen haben, in der wir sie lesen. Denn für jeden einzelnen Zug der Memnonepisode bis zur Psychostasie[1]) hinab findet sich bekanntlich in jenem Abschnitt der Ilias das Prototyp; der Verfasser des Memnonliedes trägt nur, da er in der Weise der Nachdichter sein Vorbild noch überbieten will, die Farben stärker auf." Weiter; der Tod des besten Freundes treibt Achilleus trotz der Mutter Worte zum Kampfe, hier wie in der Ilias. Paris mit Apollons Hilfe tödtet ihn durch einen von fern abgeschossenen Pfeil — ganz wie wir es aus der Ilias zu erwarten haben. Nach des Peliden Tode kämpfen für ihn Aias und Odysseus — ganz wie um Patroklos. „Aber das sind nur große Züge," könnte man einwerfen. Sehen wir uns in unsrem Bilde nach den Einzelnheiten um! Da ist es nicht nur der Versuch, den Leichnam zu gewinnen, die aus der Kampfweise der ilischen Helden hervorgehende Verwundung des Glaukos, des Aineias Vorkämpferschaft, sondern Luckenbach selbst hat die schlagendste Parallele hervorgehoben, „denn auch in der Ilias befestigt ein Troer (Hippothoos) einen Strick an des Patroklos Bein, um ihn zu der Troer Reihen hinüberzuziehen; auch hier büßt derselbe seinen kecken Versuch mit dem Tode, und Aias ist es, der ihn mit dem Speere erlegt."

Ich meine, aus alledem ginge hervor, daß die Abhängigkeit des Arktinos nicht so gar niedrig anzuschlagen sei. Deshalb scheint es mir sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß, wenn überhaupt eine Beeinflussung durch die homerischen Dichtung stattgefunden hat, diese auf den Dichter nicht auf den Maler gewirkt hat.

Was endlich die Abwesenheit des Odysseus anlangt, so kann diese uns nicht im geringsten beirren. Im Gegentheil, es steht dem Aias wohl an und ist wiederum in der Ilias begründet,[2]) daß er im Augenblicke der höchsten Gefahr allein die Vertheidigung führt, bis Hilfe komme. Der Moment, wo Odysseus einzugreifen hatte, war noch lange

[1]) Ueber das Verhältniß derselben vgl. jedoch S. 141 u. 146 ff.

[2]) P 238—246.

nicht gekommen. Nur den Raub der Leiche will Aias verhindern; noch kann er nicht daran denken sie in Sicherheit zu bringen; das wird erst geschehen, wenn Hilfe, wenn Odysseus genaht ist.

Somit hoffe ich allen Bedenken begegnet zu sein, dieses Monument als ganz und ausschließlich aus dem Epos geflossen anzuerkennen. Ich würde nicht so weitläufig auf die Besprechung dieses Bildes eingegangen sein, hätten mir nur Luckenbachs etwas zu bedenkliche Interpretationen vorgelegen, ich glaube es aber thun zu müssen, Meiers[1]) Kritik jener Interpretation gegenüber: „Mir scheint Luckenbach aus ihr (unserer Vase) zuviel für das Epos zu folgern. Ein genauer Anschluß an dasselbe ist zwar denkbar, aber, wie Luckenbach selbst aus zahlreichen Fällen erwiesen hat, nicht nothwendig und auch nicht sehr wahrscheinlich."

Sollte es mir gelungen sein, zu diesem Satze den Gegenbeweis zu liefern, so würde dieses Bild allein schon genügen, den Milchhöferschen Satz umzustoßen.

Bezüglich des zweiten Bildes derselben Scene, einer Amphora, München 380, HG. XXIII. 2, welches, wie schon erkannt, durch den bartlosen, nackten Menelaos u. a. m., sich als jünger erweist, stimme ich mit Meier in der abweisenden Beurtheilung überein.[2])

Der Streit um die Waffen des Achilleus

ist der alten Vasenmalerei keineswegs fremd, sondern wir besitzen auch ihn in mehreren Momenten überliefert. Die Entdeckung des einen — weitaus häufigsten — Typus verdanken wir dem Scharfsinne Kleins[3]), die einzige bisher bekannte Darstellung des zweiten hat E. Lüppert in den Ann. d. J. 1865[4]) besprochen und abgebildet.

[1]) (Rhein. Mus. 37.) S. 347.

[2]) Die Scene der Rettung der Leiche durch Aias ist uns mehrfach, mit Namensbeischriften z. B. an der Françoisvase zweimal nahezu identisch (Weizsäcker betont die Verschiedenheit wohl zu stark) erhalten. Wir können nur schließen, daß Aias allein die Leiche auf den Schultern davontrug; den Antheil, welchen Odysseus (ε 310) dabei hatte, können wir nicht näher bestimmen. Meiers (Rh. Mus. 37, S. 348, Anm. 3) Ansicht, daß in Gerhard a. gr. V. III. 208 eine Darstellung der Rettung der Leiche aus dem Kampfe gegeben sei, kann ich nicht beitreten, da der in der Mitte befindliche, bartlose, ungerüstete, in langem Gewand erscheinende Mann, welcher einen nackten Leichnam auf dem Rücken trägt offenbar ein Therapon nicht Aias, ein Spoliirter aber sicher nicht Achilleus sein kann.

[3]) Philologenversammlung Innsbruck 1874. S. 152.

[4]) Ann. d. J. 1865. p. 83 ff.

Klein hat ihn in denjenigen Darstellungen erkannt, in welchen zwei nicht gewappnete Krieger im Begriffe sind, mit gezückten Schwertern auf einander einzudringen und von einem Krieger, welcher sich zwischen sie wirft, der meist noch durch einige Genossen unterstützt wird, getrennt werden.[1] Robert[2] hat durch die Veröffentlichung der Berliner Lekythos diese Vermuthung zur Gewißheit erhoben, da dort die beigesetzten Waffen jeden Zweifel beseitigen.

Robert hat mit Recht hervorgehoben, daß die Waffen, um welche gestritten wird, in den sf. Vasenbildern meist fehlen; wenn er aber behauptet, daß von einer feineren Charakterisirung der Gegner dort nicht die Rede sei, so möchte sich doch einiges dagegen geltend machen lassen.

Wir haben der Reihe nach zu betrachten:

A. Lekythos, Berlin 2000 Robert B. u. L. S. 217.
B. Oenochoe, München 144. Jahn, Ber. d. k. sächs. Ges. 1855. t. 3.
C. Korinthische Hydria Brit. Mus. 465. Birch, Archeologia vol. XXXII. plat. XII. p. 162.
D. Hydria, Perugia.
E. Amphora, München 330. Arch. Zeit. 1854. t. LXVII.
f. Flache zweihenklige Schale. Brit. Mus. 711.
g. Lekythos, Athen. Collign. 260.

Robert führt als das schlagendste Beispiel dieses Mangels an Charakterisirung, ein Bild an, in welchem Odysseus und Agamemnon unbärtig erscheinen und hat dabei wohl B im Auge.[3]

Dasselbe stellt zwei — wie sämmtliche Personen des Bildes — unbekleidete mit Tänien geschmückte Krieger in drohender Haltung sich entgegenstehend dar, welche durch einen unbärtigen mit Tänie geschmückten Mann getrennt werden. Der rechte, unbärtige Streiter dringt in weiter Ausfallsstellung mit geschwungenem, flammenartig gewelltem Schwert[4]) vor und muß von zwei Jünglingen, deren einer mit Tänie geschmückt

---

[1]) Auch Brunn hat sich Kleins Ansicht gleich nachdem sie ausgesprochen war (auf der Versammlung) angeschlossen, vgl. Anm. 3. S. 158.

[2]) Bild und Lied S. 217.

[3]) Eine genaue Bezeichnung fehlt leider, doch kann wohl kein anderes Bild in Betracht kommen.

[4]) Was besonders dem Aias zukommt, wie Robert selbst in B. u. L. S. 100 darthut.

ist, gewaltsam zurückgehalten werden, während der die Streiter Trennende gegen ihn mahnend oder drohend die Hand erhebt.

Der Streiter links ist weit minder erregt; er hält in der Hand noch die Scheide, aus welcher er soeben erst das Schwert gezogen; auch ist nur ein Jüngling bemüht, ihn zurückzuhalten. Ich glaube, daß dies Bild der Charakterisirung der Streiter keineswegs entbehrt. Es scheint zweifellos, daß der Streiter rechts der angreifende, der links der sich zur Vertheidigung anschickende sei. — Wenn wir demnach die von Robert ins Auge gefaßte Deutung beibehalten wollen, so müssen wir den Angreifer Aias, den Angegriffenen Odysseus benennen, denn es ist doch wohl klar, und wird durch die Durisschale (Robert S. 215) bewiesen, daß Aias der Ungestümere, Odysseus der Ruhigere ist. Des Aias Waffe ist das Schwert, die des Odysseus die Rede, den Aias zu bändigen war weit nöthiger, als den Odysseus, denn ersterer verlor die Waffen, Odysseus gewann sie.

Darnach hätten wir keinen unbärtigen Odysseus, sondern einen unbärtigen Aias. Ein solcher ist freilich in der sf. Vasenmalerei im höchsten Grade ungewöhnlich. Als Grund möchte sich anführen lassen, daß er vom Maler durch seine Jugendlichkeit als der Ungestümere, Unbesonnene dem bärtigen, ruhigen Odysseus gegenüber charakterisirt werden solle — wenn nicht etwa das sehr äußerliche Bestreben nach Abwechselung und Unterscheidung maßgebend war. Ebenso ungewöhnlich ist, daß Agamemnon unbärtig, daß er ohne irgend ein Zeichen seiner Würde erscheint, was sonst durch einen Speer, durch Andeutung der Bekleidung u. dgl. gegeben zu werden pflegt.

Wir stehen also vor der Entscheidung, ob wir trotz dieser Abweichungen überhaupt Roberts Deutung für dieses Bild noch aufrecht erhalten wollen — oder nicht, aber das Bestreben, die Helden zu charakterisiren, kann dem Maler nicht abgesprochen werden.

Zur Entscheidung der Frage ziehen wir C und D heran. Zwei unbekleidete Krieger, ein jugendlicher d. h. bartloser (rechts) und ein bärtiger stehen sich mit gezückten Schwertern, die Scheiden in den Händen, entgegen. Der Aeltere wird von einem Genossen um den Leib gefaßt, während ein bartloser zweiter Genosse, welcher Chlamys und Stirnband trägt, seine Hand auf den mit dem Schwerte erhobenen Arm legt; der andere wird von einem Bartlosen mit großer Anstrengung zurückgezogen, während ein bärtiger Alter seinen bewaffneten Arm unter Benutzung beider Hände zurückzuhalten bestrebt ist. Eine mit Stirnband und

Chlamys geschmückte, bärtige Figur trennt die Gruppen; wieder ist der erhobene linke Arm derselben vor den Streiter rechts gelegt.

Wir haben offenbar denselben Gegenstand. Wir werden belehrt, daß (wie vorhin angedeutet) Gründe vorhanden gewesen sein müssen, den einen Krieger unbärtig darzustellen. Auch hier contrastirt er mit einem bärtigen Alten, der ihn zurückhält, auch hier steht er rechts, auch hier sind mehr Mittel angewendet, ihn zurückzuhalten, ist er als der Lebhaftere gedacht.

Zugleich aber sehen wir, was uns A bestätigt, daß der mittlere Held bärtig zu denken ist und in B nur ein Versehen des Malers vorliegt. Dies bestätigt auch D, welches ich nur aus Heydemanns Beschreibung (Mittheil. aus d. Ant. S. 113. 5) kenne. Dort sind beide Helden bärtig (nackt), der eine hat das Schwertgehänge um, der andere in der Hand. Beide werden von je einem nackten Manne (deren einer bärtig ist) hier am Arme, dort an Arm und Hals gepackt, zurückgehalten. In der Mitte steht ein bärtiger Mann, um die Schulter einen Mantel, um die Gegner zu trennen.

Wir werden also wagen können, B unserem durch A gesicherten, durch C und D vermittelten Typus anzureihen. A zeigt die streitenden Helden bärtig, nackt, in Ausfallsstellung, die Scheiden in den Händen, die Schwerter gezückt; zwischen ihnen einen bärtigen, durch die über die Schulter gehenkte Chlamys und den Speer in der Hand ausgezeichneten Mann, welcher mit erhobener Linken, umblickend mit großem Schritte nach rechts schreitet. Am Boden liegen die Waffen Achilleus' (Helm, Schild, Lanze), und auf einem Sessel Gewänder. Die Darstellung ist in den Gestalten auf das Nothwendige beschränkt, giebt dies aber in der besten Form.

Von diesem bestimmten, in B, C und D abgeänderten, aber noch erkennbaren Typus, glaube ich E trennen zu müssen.

Dort erscheinen die Helden voll bewaffnet; der trennende Agamemnon fehlt, Greise trennen die Streiter, unterstützt von je einem Knappen. Jahn hat dieses Bild mit Berufung auf die Darstellung am amykläischen Throne (Paus. III. 18, 7) auf Tydeus und Lykurgos gedeutet, dem sich Overbeck HG. S. 382 angeschlossen hat, während Klein,[1]) angelehnt an Welckers Deutung, einer ähnlichen Scene (A. D. III. XXIV)

[1]) Unter Zurückweisung von Birchs Ansicht. Näheres Klein a. a. O. S. 153.

auf einen in die Kyprien zu versetzenden, aufgehobenen Zweikampf zwischen Hektor und Achilleus, diese erkennen zu müssen glaubte. Robert meint, unter Abweisung der Kleinschen Deutung auf Grund von Luckenbachs Auseinandersetzungen S. 520 ff., trotz der Abweichungen die Scene des Waffenstreites erkennen zu dürfen.

Auf Luckenbachs Ausführungen einzugehen, würde uns über die Grenzen unseres Themas hinausführen; wir können das um so eher unterlassen, als wir es überhaupt nicht für gerathen halten, mit einem schwarzfigurigen Vasenbild, welches charakteristischer Einzelnheiten (wie es z. B. die Tauschobjecte bei einer Versöhnung sein würden) entbehrt ein rothfiguriges Bild, welches selbst ja erst durch seine Beischriften für den einen Fall Anlaß zu Schlüssen bot, zu belasten, solange es ältere, genauer übereinstimmende Typen zur Erklärung giebt: und das ist hier der Fall.

Klein selbst erkennt an, daß unsere Bilder aus der Differenzirung aus dem Typus der Darstellung am amykläischen Thron entstanden seien, zu der sich „unsere Darstellungen (des Waffenstreites) und die Vase in München (E) verhalten, wie die Gattung zum Individuum.“ Die Differenzirung sei in dem einen Falle durch den zugesetzten Agamemnon, im andren durch das Charakterisiren der Trennenden als Greise erzielt worden. Wenn nun auch die letztere Specialisirung nicht zu sehr ins Gewicht fällt, da ein denkender Künstler sehr leicht das verständige, ruhige Alter wählen konnte, um die fortstürmende, leicht erregte Jugend zurückzuhalten, und auch in anderen Fällen wählte (C), so ist doch die erstere durch Agamemnon anzuerkennen. Dann aber ist die natürliche Folgerung, daß in der That beide Bilder unter sich verschiedene Handlungen darstellen, da sonst eine Abänderung des Typus nicht nöthig gewesen wäre.

Mich würde weder die Rüstung der Kämpfer allein (obwohl sie ein schweres Bedenken erregt), noch die Charakterisirung der Trennenden als Greise allein, abhalten, denselben Inhalt für beide Bilder anzuerkennen, allein da dies mit dem Fehlen Agamemnons zusammenkommt, einer Aenderung, welche den Kern des Typus trifft, sodaß gerade das Specialisirende hinwegfällt, so glaube ich, daß alles geschehen ist, was der Maler thun konnte, um zwei ähnliche Scenen zu unterscheiden.

Welches jedoch der Inhalt von E sei, ob wir nur eine Erweiterung

des Typus Lykurg-Tydeus[1]) vor uns haben oder Aias und Hektors getrennten Zweikampf, ist vor der Hand ohne Namensbeischrift nicht auszumachen. Am meisten wäre ich geneigt, den zweiten Fall, der, wie Luckenbach darthut, ein ähnliches Schema gehabt haben wird, hier anzunehmen, da eine Namensbeischrift, wie in A. D. III. XXIV., welche uns bedenklich machen könnte, hier fehlt. Die Krieger kämpfen nach Herausforderung, sind also voll gerüstet, die Zurückhaltenden sind Greise, können also auch ohne Stäbe die Herolde in H 272 repräsentiren. Allein, das bleibt Hypothese.[2])

Von einer näheren Besprechung von f soll, da es stark ergänzt ist, abgesehen werden. Wohl aber muß mit einem Worte auf das schon S. 46 besprochene[3]) g zurückgekommen werden.

Dort soll „im Mittelpunkte der Streitscene Athene die Stelle des Königs einnehmen." Unserem Grundsatze gemäß, daß die alte Kunst bei ihrem eminent conservativen Zuge für die betreffende Darstellung auch den für sie besonders durchgebildeten Typus wählt,[4]) da sie bei ihren bescheidenen Mitteln angewiesen ist, durch verhältnißmäßig geringe Aenderungen ähnliche Typen für verschiedene Darstellungen brauchbar zu machen, müssen wir einer soweit gehenden Verschleifung entgegentreten, und von einer Verwendung des Bildes für unsere Zwecke absehen.

---

[1]) Es scheint mir nicht hinreichend von Klein begründet, daß diese Deutung ein für allemal bei Seite geschoben werden müsse, denn sein erster Grund, daß dieser Mythus zu abgelegen sei, ist nicht stichhaltig, denn wir sehen aus der Pausaniasstelle, daß er zu dem alten Typenschatz gehörte, der zweite, daß die Bilder der Vasen, „ihrer Natur nach etwas bewegliches, nicht am Orte haftendes" seien und „daß diese Thatsache ihren Ausdruck nicht nur in der tektonischen Form, sondern in den Darstellungen finde, daß diese gangbar würden" beweist insofern nicht viel, als wir die alten Typen zwar in der That auf andere Handlungen, als für die sie erfunden waren, angewendet finden — aber gleichzeitig, ja meistens sie in genau demselben Sinne auf Vasen, Reliefs u. s. w. angebracht finden z. B. Zeus-Amphitryon und Alkmene, Menelaos-Helena, sodaß ein Bedenken Vasendarstellungen in demselben Sinne, wie ihn der alte Typus verlangt, zu deuten nicht vorliegt.

[2]) Vor Kleins Deutung hat diese vielleicht den Vortheil, daß das Bild von dem Welckerschen zu stark abweicht, um darnach gedeutet werden zu können, und daß man thatsächlich Gegebenes dem Erschlossenen gegenüber stets bevorzugen wird.

[3]) Heydemann, gr. Vasenb. S. 7. Anm. 2.

[4]) Sie geht darin, wie wir an Hektors Schleifung sahen, selbst soweit, daß sie falsch nachcitirt und selbst, wo sie es besser weiß nur schüchtern eine Correctur an dem trotzdem beibehaltenen, falschen Typus vornimmt.

Dieser Reihe von Bildwerken tritt eine einzelne, aber durch Namensbeischrift durchaus gesicherte Darstellung des vorherliegenden Momentes der ὅπλων κρίσις entgegen, die Ann. d. J. 1865 tav. d'agg. F abgebildete p. 82 besprochene Vase.[1])

Dargestellt ist der Wortstreit zwischen den beiden Helden. Odysseus steht ohne jede Bewegung ganz in sein Gewand gehüllt auf einer Basis; die Lanze neben ihm ist ziemlich gedankenlos angefügt, da er sie in seiner jetzigen Lage nicht gebrauchen kann und soll wohl, wie die des Aias, nur andeuten, daß die Helden trotz des Friedensgewandes auch Waffen, die sie später gebrauchen werden, zur Hand haben, da die Schwerter nicht gezeigt werden können. Aias steht auf seinen Speer gelehnt, mit einer Tänie im Haare, den rechten Arm in die Hüfte gestemmt am Boden. Zwischen den Helden liegt die volle Rüstung Achilleus'.

Brunn[2]) meint, die, „zu feine Ironie" der Darstellung spreche gegen das Alter der Vase, und in diesem Urtheile könnte die volle Bekleidung und die eigenthümliche Stellung des Aias bestärken. Allein, seitdem Darstellungen wie die S. 19 besprochene in sicher archaischen Bildern bekannt geworden sind, seitdem wir ferner erfahren haben, daß im ersten Typus auch schon in alter Zeit die Waffen zwischen den Streitern gelegen haben, dürfen wir wohl auch für die Darstellung des Wortstreites alte Ueberlieferung annehmen. Auch zeigt die ungeschickte Darstellung des Oberkörpers des Aias bei sonst großer Sorgfalt, daß der Maler noch mit der Form rang.

Wir ersehen, wenn wir die gesammten Darstellungen der ὅπλων κρίσις überblicken, daß die zwei streitenden Helden zuerst in ruhiger Rede, wie λ 545, ihre Sache vertraten, daß aber, als sich das Urtheil zu Gunsten des Odysseus neigte, der jähzornige, leidenschaftliche Aias mit dem Schwerte die Entscheidung suchte, und nur durch das Dazwischentreten der Genossen zurückgehalten werden konnte.

Durchaus zwingend ist allerdings in diesem Falle der Schluß nicht, da man sich doch auch denken könnte, daß die alte Kunst um das Feindselige der Gegner auszudrücken, ein auch äußerlich leicht erkennbares Schema der Gegnerschaft gewählt habe. Jedenfalls aber scheint das

---

[1]) Heydemann, Katal. d. Vasens. z. Neapel 3358.

[2]) Troische Miscellen III.

Eingreifen eines Dritten, wohl des Agamemnon für das Epos gesichert; dies mußte also auch nothwendig gemacht worden sein, sei es durch drohende Worte oder Thaten.

Es ist wohl nicht erst nöthig, zu beweisen, daß diese Darstellungen nur der dichterischen Behandlung ihre Existenz verdanken, denn einmal ist es kein im Mythenbewußtsein liegender Zug, wie etwa die Dreischwesternsage, noch ladet die Handlung besonders zur Darstellung ein, etwa um der Leichtigkeit der Verdeutlichung, der Verwendbarkeit einfacher Typen willen, noch endlich ist es ein besonders prägnanter Moment, wie der Selbstmord des Aias, sondern der dichterisch glänzend ausgestaltete Redekampf reizte, wie in dem oben angezogenen Beispiele der Presbeia zur Darstellung, obwohl diese an und für sich nicht leicht war und mühsam errungen werden mußte.

Den weiteren Fortgang der Handlung zu bestimmen,[1]) zu erkennen, ob durch Abstimmung der Achaier, oder durch das Werfen des Looses vor dem Götterbilde der Streit der Helden entschieden worden sei, dazu sind wir, bei der Beschränkung auf schwarzfigurige Bilder nicht befähigt, da hier eine Verbindung des ersten und zweiten Theiles der Handlung nicht stattgefunden hat.

Jedenfalls glaube ich nicht, mit Klein diejenigen sf. Vasenbilder, welche Athene in der Mitte, vor ihr zwei würfelnde Helden zeigen, auf diese Begebenheit beziehen zu dürfen, solange uns nicht Namensbeischriften dazu berechtigen. Ich glaube nicht, daß die Gründe, welche Klein gegen ein Befragen der Athene über den Ausgang einer Schlacht, vorgebracht hat, beweisend sind. Wenn ich der feinen Beobachtung des Unterschiedes zwischen den „bei behaglichem Zeitvertreibe sitzenden" und den in aufgeregter Spannung „hockenden" Helden nur zustimmen kann, so ist doch zu betonen, daß die Krieger, welche vor der Schlacht die Gottheit über Leben und Tod befragen, in der gleichen Spannung zu denken sind, wie die streitenden Helden. Daß gerade zwei, nie mehr nie weniger das Orakel befragen, kann nicht auffallend sein, denn es ist künstlerisch gefordert, einmal durch das in der archaischen Malerei so gebietende Gesetz der Responsion, dann um einer schönen, geschlossenen, nach der Mitte

---

[1]) Vgl. S. 158. Anm. 4. Auch Brunn und Robert haben diese Bilder gelegentlich besprochen. Robert sieht in den Würfelnden abstimmende Achaier (wobei die hockende Stellung der Figuren nicht ohne Bedenken ist).

zu spitzen, nach den Seiten gleichmäßig abfallenden Gruppe willen, endlich um — und das hebt Kleins letzten Einwurf — den Contrast des glücklichen und des unglücklichen Orakels geben zu können. Denn wenn wir in der Wendung des Kopfes der Athene nach einer der beiden Figuren mehr erkennen wollen, als den Wunsch, die en face Stellung der Athene zu vermeiden, so deutet sie an, daß der eine Sieg, der andere Tod erloost hat — daher auch das Interesse der event. Zuschauer.

Eine Nothwendigkeit, die Bilder[1]) in Kleins Sinne zu deuten liegt für die schwarzfigurigen Vasen, auch wenn sie das Schema zu den späteren Bildern dieses Inhaltes geliefert haben, nicht vor und wir müssen warten, ob je ein den Ausschlag gebender Faktor uns in den Stand setzen wird, entgiltig zu entscheiden.

Schließlich haben wir noch eine Reihe Darstellungen zu besprechen, welche durch ein hochalterthümliches, neuerdings von Longpérier Mus. Nap. III. Pl. LXVI. abgebildetes und besprochenes Vasenbild für uns an Interesse gewonnen hat. Es sind die Darstellungen der

Auffindung des in sein Schwert gestürzten Aias.

Brunn[2]) spricht von „einem der griechischen Vasenbilder, welches verhältnißmäßig am besten gelungen sei, die Auffindung der Leiche des Aias durch Diomedes und Odysseus darzustellen, welches aber wegen der Motivirung dieser beiden Gestalten für weniger alt zu halten sein möchte, als es den Anschein habe."

Ich vermuthe, daß er das Mon. d. J. VI. 33 publicirte,[3]) von Luckenbach S. 624 als etruskisch bezeichnete Gefäß im Auge hatte. Ich halte dasselbe, wie Welcker, Brunn und Longpérier für griechisch (korinthisch?). Dargestellt ist auf diesem Bilde (A): Zwei Panhopliten: Speer und Schild in der Linken, deren linker (ΔΣΟΜΒDΒΜ) etwas größer als der rechte (ΟΔΥΜΒΥΜ) gebildet ist, stehen sich, mit der Rechten verlegen hinter den Hals greifend, gegenüber, Odysseus den

---

[1]) Beispiele solcher Bilder sind: Berlin 1888. Athen (Collign.) 261. Karlsruhe (Fröhner) 2 = Gerhard arch. Anz. 1851. S. 33 (n. 5). München 375, 434. Wien, Sacken-Kenner I, 2. 19. Neapel S.-A. 183 (sehr roh) Sammlung Feoli Bull. d. J. 1865 p. 52 u. s. w.

[2]) Troische Miscellen 1880. S. 177.

[3]) Von Welcker. A. D. V. t. XV. (bespr. S. 267) und Longpérier Mus. Nap. III. Pl. LXVII. abgebildet.

Kopf ein wenig gesenkt. Zwischen ihnen liegt der nackte Aias (ΜΑꟻ ⋝Α) dessen Haupt ein Helm ohne Busch deckt, von seinem in den Boden gesenktem Schwert durchbohrt, am Boden.

Longpérier giebt nun am oben genannten Ort ein zweites Bild für dessen hohe Alterthümlichkeit er eintritt; eine Entscheidung ist nach der Abbildung mit Sicherheit nicht zu fällen, allein, obwohl die Färbung der Figuren bräunlich (mit roth) ist und sich in der Zeichnung große Rohheit zeigt, so scheinen mir doch Analogien (Puchstein, A. Z. 1881 S. 24; Furtwängler, A. Z. 1883 S. 153 f. t. X) vorhanden, welche Longpérier's Ansicht unterstützen.

Das Bild ist an einem in Kameiros gefundenen korinthischen Alabastron angebracht und auf Grund des oben angeführten mit Sicherheit zu erklären. Es zeigt ganz in der gewaltigen, überkräftigen Weise der alten Vorstellung (Γ 226—29) einen riesenhaften, mit langem, wallendem Haupthaar versehenen Aias, wie ihn die Iliasverse darstellen. Er ist auf die Hände und Knie gestützt, das Schwert hat ihn durchbohrt. Rechts und links stehen zwei in ihren Bewegungen sehr ähnliche, wie Aias, unbekleidete, bärtige Helden, welche in lebhafter Unterredung die Arme erheben. Es ist nach dem oben besprochenen Bilde kaum fraglich, daß wir in ihnen Odysseus und Diomedes zu erkennen haben; sollten wir — was freilich übergroße Bedenklichkeit scheint — diese Namen nicht gelten lassen, so hätten wir zwei trauernde Achaier zu erkennen. Es geht aus ihren Bewegungen hervor, daß sie diejenigen Gefühle beseelen, welche die Odyssee (λ 548) als im Heere der Achaier, besonders aber bei Odysseus herrschend, angiebt und welche wir für die Dichtung voraussetzen müssen. Am passendsten für das Epos wäre es gewiß, den Gegner Odysseus seinen stolzen, vielleicht mehr durch geschickte Rede, als durch gerechte Gründe überwundenen Widersacher finden zu lassen, und ihm die oben angedeuteten Worte in den Mund zu legen. Ob Diomedes im Epos eine Rolle gespielt, ob er mit Odysseus den Todten gefunden, wage ich nicht zu entscheiden. Der Verdacht liegt nahe, daß man eine dem Odysseus räumlich entsprechende Figur schuf und den so oft mit ihm verbundenen Diomedes gern auch hier mit ihm gruppirte.

Von dem, dem Tode vorausgegangenen, Wahnsinn, von der Tödtung der Heerden, zeigt das Bild ebensowenig eine Spur, wie von einer Feindschaft der Achaier gegen den Todten, wie sie zu denken wäre, hätte

er gegen sie seine Angriffe gerichtet; eher möchte man Vorwurf und Vertheidigung aus den beiden Gestalten herauslesen.

Von einem Einflusse des Dramas auf unsere Vasen kann also durchaus nicht die Rede sein und ich stehe nicht an, Arktinos' Dichtung als die Quelle für unsere Bilder anzusehen, welche, wie die uns erhaltenen Fragmente[1]) zeigen, die That des Aias sehr ausführlich behandelte und die poetisch äußerst wirkungsvolle Auffindung der Leiche des todten Gegners durch Odysseus erfunden haben wird.

Auf die sf. Oenochoe, welche Arch. Zeit 1872 S. 61 abgebildet ist,[2]) einzugehen, halte ich für unzweckmäßig, da die Zeichnung in der That roh archaisirend ist. Die übertriebene Größe des Toden hat sich noch bis in diese Darstellung hinein gerettet und zeigt, wie sehr man gewohnt war, ihn in dieser alten, epischen Gigantengestalt zu sehen.

Ueber die Tekmessa (?) und den gegen das Schreckbild des Schildes Kämpfenden ist für unseren Zweck kein Wort zu verlieren.

Die kleine Ilias

liefert uns, wie schon Luckenbach S. 625 andeutet, in den nur von ihr behandelten Partien kein archaisches Monument, weshalb sie für uns außer Betracht bleibt, soweit es sich um nur ihr zufallende Ereignisse handelt. Was ihr in den Partien, in welchen sie sich mit anderen Dichtungen deckt, mit mehr oder minder großer Sicherheit zugeschrieben werden kann, wird ihr in der zusammenhängenden Betrachtung mit diesen zugewiesen werden.

C. Die Iliupersis.

Mit Recht ist schon von früheren Bearbeitern[3]) der dem Kreise der Iliupersis zufallenden Kunstwerke auf die große Schwierigkeit hingewiesen worden, welche für ihre Beurtheilung besonders darin liegt, daß mehrere Dichtungen nebeneinander diesen Gegenstand behandeln, von denen uns nur äußerst dürftige Nachrichten erhalten sind, ja deren Umfang noch keineswegs über allem Zweifel feststeht, da die Frage noch

[1]) Schol. Ven. B. Vict. Lips. ad Hom. Il. Λ 515 Kinkel Ep. Graec. fragm. p. 35. 3.

[2]) Früher Campana'scher Besitz.

[3]) Zuletzt von Luckenbach S. 628.

nicht zum Abschluß gebracht ist, ob das sogenannte Fragment,[1]) die in der Handschrift nach ἡ Ἀθηνᾶ κατὰ τὸ πέλαγος μηχανᾶται stehenden Worte καὶ Ὀδυσσέως — τάφον, zu des Arktinos oder des Stesichoros Dichtung[2]) zu beziehen seien. Daraus folgt, daß wenn irgendwo, so hier große Vorsicht für die Untersuchung geboten ist.

Wenn wir nach Heydemanns[3]) sorgsamer Zusammenstellung und Luckenbachs besonnener Besprechung der Monumente nochmals eine kurze Uebersicht geben, so geschieht dies einmal um der Vollständigkeit willen, dann aber, um zu einigen Fragen Stellung zu nehmen, welche für die Beurtheilung des Verhältnisses von Dichtung und bildender Kunst nicht ohne Bedeutung sind. Jedoch muß ich — um nicht richtig Erkanntes zu wiederholen — auf die genannten Arbeiten verweisen, auf welche mehrfach Bezug genommen werden wird.

Der Tod des Priamos und des Astyanax[4])

ist in einer Reihe von Monumenten dargestellt, welche Luckenbach mit Recht in zwei Gruppen scheidet, ohne jedoch, wie ich glaube, alle Consequenzen zu ziehen.

A. Amphora, Gerh. III. 213 S. 127; HG. XXV. 22 107; Heydemann A.
B. Amphora, Brit. Mus. 522; Overbeck 108; Heydemann G.
C. Amphora, Sammlung Fontana, Triest; Overbeck 103: HG. XXV. 23; Heydemann B.
D. Amphora, Berlin 1685; Overbeck 104; HG. XXVI. 1; Heydemann C.
E. Amphora, de Witte, Cat. Étr. 149; Heydemann L.
F. Amphora, Brit. Mus. 607; Overbeck 105; Heydemann H.
G. Amphora, Bull. d. J. 1840 p. 125; Heydemann J.[5])

---

[1]) Ich meinerseits bin sehr geneigt, es als zugehörig (vgl. Schreiber, Hermes X S. 305) anzusehen. Es würde die Grenzen dieser Arbeit überschreiten, diese Frage, welche Förster, Hermes XVII. S. 193 und neuerlich das. XVIII. S. 476 erörtert hat, hier näher zu besprechen. Förster meint, gestützt auf Schol. zu Euripides Hekabe 40, die Opferung der Polyxena sei erst durch die Lyrik geschaffen worden, während das Epos nur eine Bestattung derselben durch Neoptolemos gekannt habe. Je nachdem man über das Fragment urtheilt, wird man über das zweifellos sichere Bild dieses Inhaltes HG. XXVII. 17 urtheilen.

[2]) Ich verweise auf Luckenbachs Betrachtungen S. 628/29, seinem Urtheil über des Stesichoros Dichtung kann ich mich vollständig anschließen.

[3]) Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos 1866.

[4]) Overbeck, Heroengall. S. 621 ff. 103 ff.

[5]) Zusammengestellt u. besprochen. Iliupersis S. 14 (15, 34, 35).

Priamos	Astyanax	Neoptolemos	Zusatzfigur	
auf dem Altar im Schooß einer Frau todt	—	mit einer Lanze nach Overbeck	2 Kämpferpaare	A
auf d. Altar d. r. Arm über d. Kopf erhoben	—	ersticht Priam. mit d. Speer, stößt Hekabe weg	Hekabe d. Neoptolem. bittend u. d. Haar raufend, ferner eine Frau ohne Handl.	B
auf d. Altar; streckt d. Hände bittend aus	am Bein durch d. Luft geschleudert nackt	schleudert Asty. packt Priamos	ein fliehender Knabe	C
„	„	schleudert Asty. d. Kopf nach unten. Mit Schild	Helena — Menelaos. 2 Frauen	D
„	„ bekleidet	vollgerüstet schleudert Asty.	—	E
liegt auf d. Altar erhebt d. Arm über den Kopf	nackt an d. Beine gepackt	„	hinter Neopt. ein fliehender Knabe; hinter Priamos Hekabe. Außerdem Andromache u. 2 Greise	F
todt auf d. Altar	„	„	Hekabe r. Eine Frau u. ein fliehendes Kind l. Ein abgewendeter Bärtiger. Eine Mantelfig.	G

Die Scene ist vorgebildet worden von Arktinos und Lesches. Uebereinstimmend ist für beide, daß Priamos von Neoptolemos getödtet wird; bei beiden spielt der Altar des Zeus Herkeios eine bedeutende Rolle; allein während des Arktinos kraftvollere Poesie den greisen König auf dem Altar selbst sterben läßt, wird er bei dem die Greuel abmildernden Lesches vom Altare hinweggezogen.

Betrachten wir unsere Vasenbilder, so zeigt schon das stete Vorhandensein des Altars, auf welchem Priamos sitzt oder liegt und der allein herandringende Neoptolemos, daß ein Einfluß der Dichtung zu erkennen ist. Es fragt sich nun, ob wir die Dichtungen zu scheiden vermögen; ich möchte wenigstens zwei Bilder mit Bestimmtheit für Arktinos — dem Heydemann alle archaischen Bilder zutheilte — in Anspruch nehmen und zwar die auch von Luckenbach aus typischen Gründen ausgesonderten A und B. In beiden ist die Tödtung des Priamos allein dargestellt.[1]) In beiden vollzieht sie sich auf dem Altare

[1]) Iliupersis S. 15 „zu beachten ist — Iliupersis gehören."

selbst. Zu erinnern ist, daß in beiden Hekabe durch Bitten sein Schicksal abzuwenden sucht und daß in beiden der Speer des Neoptolemos Waffe ist.[1]) Es scheint mir unbezweifelbar, daß der Künstler des Arktinos Dichtung folgt. Luckenbachs Unsicherheit in der Entscheidung „will man in diesen Darstellungen Abweichungen von Lesches finden, so steht nichts im Wege, den Arktinos als Quelle anzunehmen" kann nur daraus hervorgegangen sein, daß er an eine Tödtung „an oder auf dem Altare" dachte, ohne zu berücksichtigen, daß eine Wahl nicht mehr gelassen ist, sondern die beiden Monumente lediglich das „auf" zulassen, sodaß wir nicht mehr an Lesches denken dürfen, sondern an Arktinos denken müssen. Ob Hekabe bei diesem eine Fürbitte für den Gemahl und sich einlegte, ob sie überhaupt mit auf dem Altar war, läßt sich nach den zwei Monumenten mit Sicherheit nicht behaupten; noch weniger ist die Waffe des Neoptolemos gesichert. Allein gerade die Beigabe der Lanze weist doch auf einen, gewiß nicht absichtslos oder zufällig eigenartig gestalteten, Typus hin, und deutet auf beabsichtigte Unterscheidung von anderen.

Schwieriger ist die Bestimmung in den Bildern, welche den Tod des Astyanax mit dem des Priamos vereinigen.

Robert[2]) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Elemente der großen Iliupersen einzeln entstanden (S. 59) und dann zusammengeschweißt seien, und knüpft daran die Forderung (S. 74), die Frage nach dem litterarischen Einflusse den einzelnen Typen, nicht dem Gesammtbilde gegenüber zu stellen.

So berechtigt diese Forderung ist, solange Bilder aneinandergesetzt werden, so wird sie doch bedenklich in einem Falle, wo zwei Scenen gewissermaßen verquickt werden, denn, wenn Neoptolemos den Priamos tödtet und andrerseits Menelaos Helena wiederfindet, so sind die Scenen ebenso unabhängig, als die Scenen: Neoptolemos tödtet den Priamos; x tödtet den Astyanax sein würden. Allein, hier tödtet Neoptolemos den Astyanax und bedroht gleichzeitig den Priamos.

Für die Beurtheilung der Version der Epen[3]) hat Luckenbach mit

[1]) Für A giebt dies Overbeck als gesichert an (in der Reproduction verfehlt) in B ist der Speer vollkommen deutlich angegeben.

[2]) Bild u. Lied S. 59.

[3]) Vgl. Welcker ep. Cycl. II. S. 527—30 (Arktinos) 531—40 (Lesches) 222—27. 241—51. Kinkel frgm. ep. Gr. p. 36 ff.

Recht geltend gemacht, daß des Pausanias[1]) ausdrückliche Betonung des Umstandes, daß Neoptolemos den Astyanax nicht auf Volksbeschluß der Griechen, sondern auf eigne Faust getödtet habe, entschieden eine poetische, epische Darstellung fordere, von welcher dies als Abweichung betrachtet werde.

In des Arktinos[2]) Dichtung war erzählt, wie man berieth — vielleicht auch, daß der Gedanke den Rächer des Vaters zu vertilgen maßgebend war. Des Lesches Version war die Ω 735 vorgebildete, bei Tzetzes zu Lykophron[3]) erhaltene: das Hinabschleudern des Knaben vom Thurm.

Keine Vase kann uns das zeigen; stets wird der Knabe gegen den Altar geschleudert — denn die Annahme Heydemanns[4]) und Roberts,[5]) daß Neoptolemos den Knaben gegen den greisen Priamos selbst schleudere, scheint mir und, soviel ich sehe, auch Kekulé[6]) nicht wahrscheinlich. Der Eindruck wird vielleicht durch das enge Zusammenrücken der Scenen, welches an und für sich nicht ungewöhnlich ist (vgl. S. 131) erweckt: das Natürliche und Denkbare scheint mir doch, daß er den Knaben am Altare zerschellt.

Aber eine irreleitende Abweichung oder auch nur eine „indirekte" Beeinflussung vom Epos anzunehmen wäre irrig. Schon Heydemann hat an die S. 33 besprochenen Darstellungen von Hektors Lösung erinnert, welche zeigen, wie zunächst künstlerische, sagen wir technische, äußerliche Gründe Darstellungen und Gruppirungen hervorriefen, welche in ihrer furchtbaren Großartigkeit anklingen an dieses Vernichten des Hauptes und des jüngsten Sprosses der troischen Herrscherfamilie an demselben Altare.

Der Zug, daß Neoptolemos den Astyanax am Fuße packt und zerschmettert, stammt direct aus der Dichtung;[7]) natürlich zerschellt er ihn an einem darstellbaren Gegenstande, nicht in einer undarstellbaren Tiefe.

Wenn wir nun als diesen Gegenstand einen Altar sehen, auf welchem Priamos dargestellt ist, sollen wir dann glauben, daß der für die Version des Lesches erfundene Typus mit einem für Arktinos Dichtung erfundenen verbunden worden wäre? Ist es nicht natürlicher, so lange

[1]) Pausan. X. 25. 9. [2]) Vielleicht auch bei Stesichoros.

[3]) v. 1263 (vgl. Luckenbach S. 630, Heydemann Iliupersis S. 7. 1).

[4]) S. 13. [5]) Bild u. Lied S. 74.

[6]) Arch. Zeit. 1882. S. 5/6. [7]) wie auch Robert hervorhebt S. 74.

die Noth nicht zu Roberts Auskunft zwingt, an die Version des Lesches durchgehends zu denken?

Nur in G — wenn die Beschreibung genau ist — ist Priamos todt auf dem Altare. In allen anderen Fällen lebt er noch, bittet er für sich[1]) und seinen Enkel. Weiter giebt uns der Maler noch einen festeren Anhaltepunkt. Neoptolemos greift[2]) nach Priamos oder hält ihn gefaßt. Noch kann jener von dem schützenden Altar entfernt werden, bevor der tödtliche Streich herabsinkt. Sollte sich die eine, angedeutete Ausnahme bestätigen, so beweist dies nur, was wir öfters fanden, die Verständnißlosigkeit eines Einzelnen.

Freilich geht durch den Zug, daß Astyanax am Altare fällt des Lesches feinberechneter Zug, den Neoptolemos den Göttern gegenüber nicht schuldig werden zu lassen, wieder verloren; allein ich glaube, man kann billig bezweifeln, daß die Maler sich darüber Rechenschaft gegeben haben, warum der Dichter einen Sagenzug umgeändert hat.

Andrerseits aber glaube ich, daß die typischen Abweichungen von A und B zeigen, daß man eine dichterische Version im ganzen Bilde wiederzugeben suchte, die des Lesches, daß wir deshalb nicht anzunehmen brauchen, daß eine ganze Reihe von Malern gedankenlos Typen aneinander, oder noch mehr, ineinander geschoben hätten, und dieselbe Person, Neoptolemos halb für die eine, halb für die andere Sagenwendung benutzt haben sollte.

Wenn auch keine sichere Entscheidung, so doch eine Stütze können wir für unsere Annahme in C gewinnen, welches die Zusammenkunft des Menelaos und der Helena nach Trojas Fall zeigt. Wenn unsere früher (S. 103/9) gewonnene Ansicht von der Typenverwendung für die Darstellung dieses Ereignisses, wie sie Arktinos und Lesches geben, richtig war, so haben wir hier in der That des Letzteren Ueberlieferung zu erkennen. Dann aber wäre es noch wunderlicher, ein derartiges Durcheinandergehen von Scenen der verschiedenen Dichtungen in einem so gut gearbeiteten und so verständig componirten Bilde anzunehmen.

Den am Altar liegenden Todten zu benennen, erscheint mir gewagt,

---

[1]) Oder nur für des Knaben Rettung, wenn wir mit Heydemann (Iliup. S. 13 Anm. 4) auf des Quintus Smyrn. Worte (VII. 225) besonderes Gewicht legen.

[2]) In F ist ein Greifen nach Priamos unmöglich, weil Neoptolemos den Schild zu halten hat.

und da er — wie Robert hervorhebt — nicht zum Typus gehört, unnöthig.[1])

Schließlich sei hier noch bemerkt, daß der Knabe Astyanax in C, F und G einen fliehenden Knaben nach sich gezogen hat. Denn die Angabe im Kat. of vas. in the Brit. Mus., daß ein „nackter Krieger," Polites? entfliehe, scheint mir deshalb unrichtig, weil sowohl die bedeutende Verkleinerung des Fliehenden (er reicht bis an den Gürtel der Frau), die Bartlosigkeit, das lange Haar und die völlige Nacktheit einen Knaben anzudeuten scheinen, (der andere nackte Fliehende desselben Bildes ist bärtig und erreicht die Größe der übrigen Figuren). Ich glaube in ihm nur das künstlerisch wirksame Gegenstück zu dem untergehenden Astyanax sehen zu dürfen, wie die völlig handlungslose Frau hinter Neoptolemos in B nur ein Gegenstück zu der Hekabe dieses Bildes ist. Vielleicht sollte auch die Flucht des nackten Knaben, wie die des nackten Kriegers in F die Schrecken jener furchtbaren Nacht vergegenwärtigen. Eine bestimmte Stelle im Typus hat er nicht eingenommen und deshalb möchte ich ihn keinesfalls benennen.

Und um dieser letzten Bemerkung willen schien es mir wünschenswerth, das Wenige, was wir über den

Auszug des Aineias

zu sagen haben, erst hier zur Sprache zu bringen.

Von den Einzelnheiten der Dichtung des Arktinos wissen wir nichts, sondern nur, daß dort die Flucht vor dem Beginne der Zerstörung Troias stattfand[2]) so daß wir über einen mehr oder minder engen Anschluß der von Heydemann[3]) zusammengestellten, von Luckenbach[4]) vervollständigten Bilderreihe nicht reden können.

Aineias trägt einen, öfters durch das Scepter ausgezeichneten Greis

[1]) Von den beiden für die Tödtung des Astyanax in Anspruch genommenen Vasenbilder kann ich noch weniger als Heydemann (Iliupersis 15, Anm. 3: a kleine Schüssel aus Chiusi, Bull. 1843. p. 5 und b sf. Amphora Cat. Campana IV. n. 151) urtheilen. Die von ihm besprochene Durchzeichnung im Apparat des Museums zu Berlin (M. 485) stammt von einer im Mus. Civico (Cat. 1471) befindlichen Vase und ist von Heydemann im dritten Hall. W. P. S. 48 besprochen und t. I. abgebildet worden. Es ist sicher nicht episch beeinflußt.

[2]) Proklos, Kinkel ep. gr. frgm. p. 49. (B. u. L. S. 75 2c.)

[3]) Iliupersis S. 31. Anm. 1, vorher Overbeck S. 657 ff.

[4]) S. 360. Anm. 1 u. Benndorf gr. u. sic. V. LI. (München) 118.

auf dem Rücken. Zu seiner Seite eilt ein Knabe her, für den Robert[1]) eine bestimmte Benennung abweist. Der Umstand, daß er oft verdoppelt wird, kann uns nach der soeben gefundenen Analogie nicht hindern, ihn dem Typus zuzurechnen. Daß wir in der That zunächst einen Knaben zu erwarten haben, zeigt Rolez choix d. v. p. XVI; durch das Stadium der Verdoppelung gelangte man durch Mißverstehen dahin, diese fliehenden Gestalten als bärtige Genossen des fliehenden Fürstenhauses anzusehen;[2]) denn daß wir es mit einem Mißverständniß zu thun haben, dafür spricht, wie ich glaube, die Nacktheit dieser kleinen Gestalten, welche bei Kindern die Regel ist, während sie der vollen Bekleidung der Hauptgruppe gegenüber bei Genossen ebensowenig zu erklären wäre, wie der Größenunterschied. Den Einfluß des Stesichoros möchte ich deshalb nicht in den Vordergrund stellen, weil bei ihm, wie Luckenbach[3]) richtig hervorhebt, gerade die Flucht aus der brennenden, vom Kampfe durchtobten Stadt als eine That des Aineias hervorgehoben wird, welche die Aufopferung für den Vater, den er trug, zeigte. Wir können aber an vielen Beispielen (HG. XXV, 22. XXIII, 2. Mon. d. J. II. XXXVIII. Gerhard III. CCVIII. Brit. Mus. 472 u. dgl.) sehen, daß der Maler, wollte er zeigen, daß eine Handlung im Kampfgewühl oder auf dem Schlachtfeld vor sich gehe, ein oder zwei Kämpferpaare beisetzte. In unsren Bildern fehlen derartige Andeutungen, auch finden wir nirgends Verfolger; der gewendete Kopf des Anchises[4]) könnte wohl an solche denken lassen, da man aber, auch wo Raum vorhanden und zu füllen war, wie HG. XXVII, 11, nie einen Verfolger gab, sondern fliehende Genossen, welche nicht die Flucht decken, sondern entweder voraneilen, oder einfach folgen, so werden wir die Wendung so zu deuten haben, daß der Greis noch einmal zurückblickt auf die Stadt, welche er nicht wiedersehen wird.

Nur eins könnte fraglich erscheinen: warum Aineias, wenn nicht dringende Noth vorlag, den Vater auf den Schultern davonträgt. Allein,

---

[1]) Arch. Zeit. 1879. S. 23 ff.

[2]) Overbeck HG. S. 357. n. 150, 151 (R. Rochette. M. J. 386), denn daß man in der That an Männer dachte beweist die Bärtigkeit in HG. n. 151.

[3]) a. a. O. S. 630.

[4]) z. B. Overbeck n. 147, 155 u. s. w. In dem in n. 154 auftretenden, zurückeilenden „phrygischen Bogenschützen" eine Andeutung der Verwirrung der Flucht zu erkennen, erscheint mir — der sonst in solchen Fällen üblichen Deutlichkeit der Vasenbilder gegenüber — zu gewagt.

auch dafür läßt sich durch Analogie eine Antwort finden. Polygnot, welcher zeigen will, wie selbst der als Gastfreund geschützte Antenor arm und hilflos die Stadt verläßt, zeigt, wie er seine ganze Habe mit sich nimmt, die ein Packesel fortträgt.[1]) Sollte eine ähnliche Rücksicht vielleicht hier maßgebend gewesen sein: das Haus des Aineias wird gerettet, durch Götterschutz, aber arm und von allem entblößt zieht er aus. Das nackte Leben rettet Aineias — und das Leben der, die ihm im Leben am nächsten stehen. Wenn wir also auch zu keiner sicheren Entscheidung der Frage, woher die Bilder abzuleiten seien, gelangen konnten, so glaubte ich doch die gegen Stesichoros sprechenden Bedenken und die durch sie veranlaßten Vermuthungen nicht unberührt lassen zu dürfen.

Aias und Kassandra.

Die archaischen Vasenbilder, welche zuletzt Klein, Ann. d. J. 1877 zusammengestellt hat,[2]) zeigen uns in der Regel folgenden Typus:

Athene steht mit erhobenem Schilde und geschwungener Lanze wie als Schutz für Kassandra gegen links gewendet. Diese schmiegt sich bedeutend verkleinert, bald nackt, bald nur mit Chlamys bekleidet, unter den Schild der Göttin, während Aias in der Athene's Gestalt entsprechenden Größe mit gezücktem Schwerte vordringt, die Hand hinter den Schild der Göttin vorstreckend, gleichsam nach der Stelle greifend, wo Kassandra bei natürlicher Größe zu vermuthen wäre.

---

[1]) Paus. X. 27. 4.

[2]) Vorher Heydemann, Iliupersis S. 29. Anm. 4 und Overbeck HG. S. 636 ff. Ich gebe hier die Abschrift von Kleins Liste:

a. Amphora, Berlin 1698 HG. XXVI. 16.
b. „ Gerhard, A. gr. V. III. 228. 1—2.
cd. „ „ „ „ „ III. 228. 3—4.
e. „ HG. XXVI. 15.
f. „ Neapel 2712.
g. „ Würzburg, Urlichs III. 334. vgl. Bull. d. J. 1865. p. 53.
h. „ Brit. Mus. 556.
i. „ München 617.
k. „ Durand 409. Pourtalès 215.
l. „ Durand 409.
m. Orcio, Arch. Zeit. 1866. S. 264.
n. „ Leyden 1683.
op. Lepaste, München 506.
q. Lekythos, Kopenhagen 87.
r. „ Gela, Bull. d. J. 1867. p. 238.

Dies macht in der That häufig den Eindruck, als kämpfe er gegen Athene selbst,[1]) nicht, als ziehe er, wie dies auf dem ältesten uns in der Beschreibung bekannten Monumente dieses Inhaltes, am Kypseloskasten, der Dichtung gemäß der Fall ist, Kassandra vom Götterbilde hinweg.

Daß trotzdem in unseren Bildern mit Sicherheit die von Proklos[2]) mit den Worten Κασσάνδραν δὲ Αἴας Ἰλέως (Ὀϊλέως Heyne) πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον angegebene, am Kypseloskasten[3]) ebenso aufgefaßte Scene gegeben sei, beweist die Inschrift der Amphora HG. XXVI. 16. Es fragt sich nun, ob wir diese Darstellungen typisch mit der des Kypseloskastens zusammenbringen können.

Die Hauptfragen sind: können wir auch auf unseren Bildern ein Hinwegziehen der Kassandra feststellen und ist Athene kämpfend, d. h. belebt dargestellt — oder nicht? Beide Fragen werden im Wesentlichen durch eine Beobachtung entschieden, nämlich, ob wir die schon von Jahn (im Vasenkatalog S. 201 n. 617) aufgeworfene Frage, ob „Aias mit der Linken eine vor ihm und unter Athenes Schild knieende Frau beim Kopfe zu packen oder Athenes Arm zu hemmen scheint" zu beantworten vermögen und in welchem Sinne.

Es ist klar, daß, wenn wir uns das Götterbild in der That bewegt zu denken haben, Aias irgendwie gegen dessen Angriffe reagiren muß; dies und dies allein kann entscheidend sein, für die Frage, ob wir Athene anwesend oder nur im Bilde vorhanden zu denken haben. — Man hat sich auf die Anwesenheit des Hermes für die persönliche Anwesenheit auch der Athene berufen wollen, allein dieser steht an der Stelle, an welcher meist ein ungerüsteter bez. nackter (dgi) jugendlicher (c) entweichender Mann erscheint und ich glaube deshalb aus seiner Anwesenheit, ebensowenig als aus der der „Iris" in den S. 30/31 besprochenen Darstellungen der Schleifung Hektors, weder auf seine Anwesenheit im Epos noch auf das Belebtsein oder die Leblosigkeit des Athenebildes Schlüsse wagen zu dürfen. — Die Ausfallsstellung der

---

[1]) Brunn, Bull. 1865. p. 53. Aiace sembra combatter piuttosto contra questa, che occuparsi della donna.

[2]) Kinkel frg. ep. p. 49.

[3]) Pausan. V. 19. 1 πεποίηται δὲ καὶ Κασσάνδραν ἀπὸ τοῦ ἀγάλματος Αἴας τῆς Ἀθηνᾶς ἕλκων· ἐπ' αὐτῷ δὲ καὶ ἐπίγραμμά ἐστιν·

Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθαναίας Λοκρὸς ἕλκει.

Athene und der geschwungene Speer sind ebenso wenig, als die geringe Andeutung des „statuarischen“ ein Beweis dagegen, ein Standbild anzunehmen. Das ilische war freilich ein Sitzbild, aber Curtius[1]) hat klar dargethan, daß eine Uebertragung des attischen Athenetypus stattgefunden hat. — Erhebt sich nun des Aias Hand gegen Athene, dann „kämpft er mehr gegen die Göttin“ gilt das Ausstrecken derselben der Kassandra, so „sucht er das Weib hinwegzuziehen.“

In den Bildern, welche des Aias Arm (stellenweise auch seinen Kopf z. B. b) hinter Athenes Schild verschwinden lassen, kann eine Entscheidung nicht gefunden werden, wohl aber ist die Bewegung gesichert in n, o und h; in Letzterem ist schon dadurch der Gedanke an ein Belebtsein der Göttin ausgeschlossen, daß sie die Lanze gegen den Boden, nicht gegen Aias gerichtet hält; wahrscheinlicherweise ist hierher noch i und b zu ziehen, insofern sich dort ein Herabbeugen wohl erkennen läßt.

Auszugehen ist von dem unbedingt sicheren n, welches uns publicirt vorliegt und o, von dem gesagt ist, daß Aias das Mädchen an der Hand erfaßt habe. Beide zeigen ganz deutlich, daß es sich in der That um eine Erfassung des Mädchens, nicht um Widerstand gegen Athenes Angriff handelt.

Minder deutlich, aber noch immer mit ziemlicher Sicherheit erkennbar, ist das Herabgreifen nach Kassandra in den von Gerhard publicirten Bildern[2]) und wir werden von den sicheren Monumenten ausgehend die unsicheren dahin bestimmen müssen, daß auch in ihnen das Greifen nach Kassandra, nicht eine Vertheidigung gegen Athene dargestellt sein soll, wie dies zur Evidenz erwiesen wird durch p, wo Aias lediglich mit der Ermordung des Mädchens, dem er das Schwert auf die Brust setzt,[3]) beschäftigt ist, ohne sich im geringsten um den vermeintlichen Angriff der Göttin zu kümmern.

Wo aber keine Gegenwehr ist, da ist auch an einen Angriff Athenes nicht zu denken. Eine Vermuthung, wie die zweifelhaften und das unserer Deutung scheinbar widersprechende Bild e entstanden seien, mag hier

---

[1]) Arch. Zeit. 1883. S. 160.

[2]) Gerhard, A. gr. V. III. 228. 1. 2 (b) 228. 3. 4 (cd).

[3]) Jahn giebt für den Avers (S. 171 d. Katalogs) an: Aias „zückt das Schwert gegen eine ganz nackte weibliche Gestalt, welche er bei der erhobenen Hand gepackt hat; für den Revers: Aias setzt der aufs Knie gesunkenen Kassandra das Schwert auf die Brust.

ausgesprochen werden, besonders weil ein Bild uns den vorausgesetzten Proceß der Umgestaltung erkennen läßt.

Der Erfinder des zweifellos sehr alten Typus kannte die Dichtung genau und suchte sie nach Möglichkeit seines Könnens wiederzugeben und ich zweifle nicht, daß dieser Typus dem uns erhaltenen in den Elementen ähnlich war, da die Beschreibung des Pausanias damit in keinem so schroffen Widerspruche steht, als man anzunehmen geneigt ist. Die Elemente waren: das Athenebild, vor ihm, vielleicht zu seinen Füßen die, um die schnelle Flucht und die Zeit derselben anzudeuten, unbekleidete

νύξ μὲν ἔην μέσση, λαμπρὴ δ᾽ ἐπέτελλε σελήνη [1])

oder doch nur in eilig übergeworfenem Gewande niedergesunkene Kassandra, Aias mit dem gezückten Schwerte,[2]) mit welchem er wohl auch in der Dichtung sein Opfer tödtete, dringt auf sie ein und faßt nach ihr, um sie hinwegzureißen. — Während sich so die Handlung klar auseinanderlegte, kam Unklarheit in das Bild durch den Wandel in der Athenebildung. Wenn wir uns dies im alten Typus vorstellen dürfen, wie in der Curtiusschen Restauration der Berliner Terrakotta bleibt alles deutlich; sobald der in Attika schon früh heimische Typus der vorkämpfenden Athene eintritt wird Kassandra, um überhaupt noch sichtbar zu werden, um an dem altgewohnten Platze zu erscheinen, unter dem mächtigen, vorgestreckten Schilde der Göttin zur Puppe. Solange man noch die Darstellung verstand, wahrte man noch die Andeutung, daß Aias nach Kassandras Haar griff. Später sah man die in Kampfstellung stehende Göttin und den gleich großen, kampfbereiten Heros, und es mag wohl sein, daß der Maler sie in Beziehung zu einander zu setzen suchte, und daß der obenerwähnte[3]) Eindruck einer Gegnerschaft beider ein von dem Maler beabsichtigter war.

Ganz deutlich wird die Art des Ueberganges durch Benndorfs Abbildung,[4]) gr. u. sic. V. LI. Wir sind also in der Lage, an der Hand

---

[1]) Tzetz. ad Lycophr. 344. Kinkel frag. ep. p. 43.

[2]) In h ist ein Speer an die Stelle getreten.

[3]) Dem auch Overbeck HG. S. 636 Ausdruck verleiht.

[4]) Denn daß in dieser Darstellung nicht Helena vor Menelaos flüchtend gegeben ist, geht — wie ich glaube — erstens daraus hervor, daß ein sceptertragender Greis mit der Geberde des tiefsten Schmerzes (er faßt nach seinem Haupte) dargestellt ist, welcher den tragischen Ausgang der Scene andeuten soll, wie in früheren Beispielen die Frau mit dem Kranze den glücklichen; zweitens daß in dem sog. Menelaos die

des uns jetzt zu Gebote stehenden Materials nachzuweisen, wie ein anfänglich sehr klarer Typus durch die Verständnißlosigkeit der ihn Benutzenden sich so verändert hat, daß er fast unkenntlich, jedenfalls nicht mehr zweckentsprechend ist.[1])

Interessant ist die Belebung, welche man den Scenen dieser Art zu geben sucht, in dem eben citirten Benndorfschen Bilde zu beobachten; dort ringelt sich ein gewaltiger Drache mit weit geöffnetem Rachen gegen den daherstürmenden Krieger; man hat die attische Burgschlange nach der Priamidenstadt versetzt. Für den Typus ist das ohne Wirkung geblieben, denn unbeachtet läßt Aias das Thier beiseite.

Hervorzuheben ist, daß die hilfesuchende Kassandra sich in der Regel nicht am Götterbilde anklammert, folglich dasselbe nicht zum Falle kommen kann — was ja für des Arktinos Dichtung von höchster Bedeutung ist. Ob wir dies aber einer bewußten Abweichung des Malers von dieser Dichtung zu Gunsten einer anderen zuschreiben dürfen, scheint mir zweifelhaft, da dann der Gestus des Hinwegziehens der Kassandra durch Aias bedeutungslos würde. Vielleicht ging der Sagenzug mit der Aenderung der Stellung Athenes verloren. In dem mehrfach erwähnten Benndorfschen Bilde eilt Kassandra die Hand nach dem Götterbilde ausstreckend vorwärts; wie dieses Bild uns schon einmal zur Vermittelung zwischen dem alten und neuen Typus diente, so kann es uns wohl auch hier lehren, wie sich die Wandelung vollzogen hat.

Daß das Schwert stets die Angriffswaffe des Aias ist, hat möglicherweise seinen Grund in der Dichtung — aber in welcher Dichtung können wir bei den ungemein großen Schwierigkeiten, die der Beurtheilung

---

Wandelung erkennbar sein müßte, welche Helenas Antlitz in ihm hervorruft; er müßte anstatt zum Stoße auszuholen das Schwert — wie in den rf. Darstellungen (z. B. HG. XXVI, 4) — fallen lassen. Endlich deutet die ihm entgegen gebäumte Schlange der Athene darauf hin, daß der Schutz der Göttin als nöthig vom Maler empfunden wurde, daß er zeigen wollte, daß nicht einmal die Burgschlange den Frevler zurückzuschrecken vermag — bei dem von seiner Liebe zurückgehaltenen Menelaos hat Alles dies keinen Sinn.

[1]) Am ärgsten ist, das Mißverständniß in e, dort erhebt Aias die Linke als drohe er oder spreche lebhaft zu Athene, während er die Rechte so hält, wie es nöthig wäre, um das Schwert hineinzulegen — allein, dies fehlt: der Maler hat durchaus nicht mehr verstanden, was er geben sollte; aber gerade dieses nachweisliche Nichtverstehen des für uns Controlirbaren bestimmt mich, auch auf den in diesem Bilde erscheinenden Hermes gar kein Gewicht zu legen.

dieses Falles entgegenstehen, mit Sicherheit nicht sagen, wahrscheinlich des Arktinos. — So können wir nicht weiter gelangen, als diese Bildwerke in die zweite unserer Klassen zu setzen.

Wir hatten früher[1]) wegen des nahen Zusammenhanges mit anderen, dem Typus nach ähnlichen Scenen, die

Wiedergewinnung der Helena

nach der vermuthlichen Fassung des Arktinos vorausgenommen, während wir über die Darstellung der Version des Lesches noch einige Worte zu sagen haben.

Charakteristisch ist an derselben, daß Menelaos durch Helenas Schönheit berückt, seine auf den Tod der Untreuen gerichteten Pläne aufgiebt. Ob Helena dabei entfloh und um Gnade flehend sich umblickte und ob Menelaos auf diese Weise die entblößte Brust, überhaupt die Schönheit der früheren Gattin wahrnahm, welche ihn rührte: das sind für das Epos kaum zu bestimmende Fragen.

Für den archaischen Bildner ist jedenfalls die Scene der Flucht nicht eben günstig, da hierbei die Schönheit der Fliehenden nicht für den Verfolger in Betracht kam. Daß man die Schönheit durch die glänzende Ausstattung des Gewandes zu geben gesucht hat, haben Klein und Luckenbach[2]) hervorgehoben; ich glaube aber, daß der Lüftung des Schleiers mindestens ebensoviel Bedeutung zufällt.

Deshalb steht Helena, um den Grund des Gefühlsumschlages in Menelaos anzudeuten, ihm voll zugewendet, sei es, daß man sie sich als erreicht vorstellte, sei es — und das scheint mir das dichterisch Bedeutendere — daß sie ruhig den Gegner erwartete, vertrauend auf den Zauber ihrer Schönheit.

Diese Scene möchte ich in den — früher für eine vorausliegende Scene des Arktinos erklärten — Bildern erkennen, deren frühester Vertreter die Darstellung an der Kypseloslade[3]) ist, von der aus das Schema unter Vermittelung der sogenannten spartanischen Basis in die sf. Vasen-

---

[1]) Vgl. S. 104 u. 108 [2]) a. a. O. S. 634.

[3]) Wir haben diese und die Darstellung der spartanischen Basis schon oben besprochen, weil es darauf ankam, den mythischen Gehalt der letzteren und somit den der verwandten Darstellungen dem Verdachte gegenüber festzustellen, daß wir Bilder des Alltagslebens vor uns hätten.

malerei verfolgbar ist: das Schema des Eindringens mit dem Schwert auf die Frau.[1])

Helena sucht nicht zu fliehen, nicht sich zu schützen, sie läßt sich erfassen, ohne sich zu sträuben — und dennoch dringt Menelaos mit dem Schwerte auf sie ein. Eine Bedrohung ist unnöthig — also will er sie tödten. Allein, daß er dies nicht thun wird, zeigt die Handbewegung der Helena, sie hebt, ihres Erfolges sicher, den Schleier.

Natürlich kann hier alles nur hypothetisch ausgesprochen werden,[2]) da unsere Kenntniß der Einzelnheiten der Epen viel zu gering ist, als daß irgendwelche Sicherheit zu erzielen wäre.

Schließlich ist noch die Frage wenigstens zu erwähnen, ob Helena sich zum Götterbilde geflüchtet habe oder nicht, welche Robert[3]) anläßlich des archaischen Reliefs in Berlin aufgeworfen, Curtius[4]) aufgenommen hat. Ich möchte mich dem Letzteren anschließen und Aias und Kassandra erkennen, die sitzende Figur aber nicht benennen, denn die Curtiussche Reconstruction zeigt die Möglichkeit, einen wohlbekannten Typus der „Uebergangszeit" für die Kassandrascene herzustellen, während für Helena eine Art der Typenübertragung im Sinne des Troilosbildes S. 131 anzunehmen und die ruhig sitzende Kassandra doch nicht ohne Schwierigkeiten wäre.

---

[1]) A. Amphora, Volci, Berlin 1685 HG. XXVI. 1.
B. „ Rom, Mus. Greg. II. 49. 2a.
C. „ Durand 309. HG. XXVI. 3.
D. „ Volci, Brit. Mus. 507.
E. Stelenrelief aus Sparta. Overbeck Plastik I. 6 u. s. w.
F. Relief am Kypseloskasten.
Dazu nachzutragen Amphora, Berlin 1687.

Die Waffe ist das Schwert nur in C ist offenbar aus Gedankenlosigkeit ein Speer gegeben. In C und D ist ein Genosse vorhanden, der sich zum Gehen wendet. Bei C ist zu bemerken, daß an der l. Seite eine Henne auf einer Säule dargestellt ist. A ist ein Theil des bekannten Iliupersisbildes.

[2]) Denn auch für Arktinos wäre eine Version der Bedrohung und Wiederversöhnung möglich, obgleich mir Overbecks Annahme (HG. S. 626), daß Menelaos sie dort zunächst unversöhnt als Sklavin zu den Schiffen führte, für ihn wahrscheinlicher erscheint.

[3]) Robert, Bild und Lied S. 71. [4]) Curtius, Arch. Zeit. 1882. S. 160.

Noch mag zuletzt eines aus Orbetello stammenden, in Berlin befindlichen (1723) Fragmentes einer attischen Amphora gedacht werden, das um seiner Verbrochenheit willen und wegen der Vereinzelung seiner Darstellung allerdings nicht geeignet ist, als positive Grundlage von Schlüssen zu gelten. Dargestellt ist ein Vorderbein des kolossalen hölzernen Pferdes vor Troia. „Zwei Helden stehen auf den Schultern zweier Genossen um heraus zu klettern. Von oben herab ϟVƎꟼƎ.. wohl Φ]ηρεύς zu lesen."

Als Nachtrag füge ich noch den kurzen Hinweis auf die Darstellung einer hochalterthümlichen korinthischen Pinax hinzu, welche ich der Besprechung der Ilias nicht mehr beifügen konnte. Sie befindet sich in Berlin (764). Dargestellt ist die Aristeia des Diomedes (Δϟ), der im Ausfallsschema gegen einen ins Knie Gesunkenen (MOD wohl Pandaros) kämpft. Die Darstellung lehnt sich offenbar an Il. E. 170, 238, 283 an. Höchst interessant ist, daß auch hier Sthenelos (..`ΒΜΒΓΟΜ.) wie sonst (vgl. S. 21, 156 u. s. w.) als Lenker seines Herren erscheint und daß Athene, welche ja auch in der Dichtung gerade in diesem Gesange als D.'s Schirmerin auftritt persönlich anwesend dargestellt ist, ein Umstand der für das S. 42 besprochene Bild von großer Bedeutung ist. Auf die Erweiterung der Scene im Bilde kann hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. Furtwängler S. 78/79.

Wir hoffen somit das Wichtigste für die Beurtheilung der von den verlorenen Epen ausgehenden Beeinflussung gegeben zu haben. Es wird nicht überflüssig erscheinen, einen kurzen Ueberblick der Ergebnisse diesen Betrachtungen anzufügen.

Ueberblick.

Wir werden hier — gemäß der Verschiedenheit des Materials — anders anzuordnen haben, als bei dem auf Seite 69 gegebenen Ueberblicke; wir müssen nämlich scheiden zwischen den Monumenten (A), welche nur von der Dichtung hervorgerufen sein können d. h., welche uns Scenen vorführen, welche nur zu poetischen Zwecken geschaffen sind, wie 1, 2, 3, 4 der ersten Gruppe der vorigen Uebersicht und solchen, (B) welche durch Einzelnheiten, bezw. den aus einer langen Reihe feststellbaren Typus als vom Epos beeinflußt erweislich sind.

Beide Gruppen stehen für den Beweis der Abhängigkeit in gleicher,

d. h. in erster Linie, allein sie unterscheiden sich insofern, als für A eine möglichste Vervollkommnung des vorhandenen Materials minder wichtig ist, daß ein verhältnißmäßig einfaches, aus nicht besonders bezeichnenden Typen bestehendes Bild auch ohne eine Reihe bestätigender Monumente beweiskräftig ist, sofern wir nur nachzuweisen vermögen, daß die dichterische Erfindung vom Maler benutzt ist; für B hingegen der Nachweis gefordert werden muß, daß die Bilder nicht nur eine Darstellung geben, wie sie aus dem allgemeinen Sagenbewußtsein hervorgehen könnte, sondern daß gewisse Züge uns wahrscheinlich machen, daß sie einer bestimmten dichterischen Gestaltung des vorhandenen Sagenstoffes folgen.

Hieraus folgt aber für beide Gruppen ein zweiter Unterschied, nämlich, daß A uns für die Erkenntniß der verlorengegangenen Epen neues lehren kann aber nicht muß; daß B andrerseits, wenn es unseren obigen Forderungen genügen soll, Züge bieten muß, welche entweder bestätigend oder bisher aus der litterarischen Ueberlieferung gar nicht Hervorgehendes lehrend, neues Licht auf die Einzelnheiten der dichterischen Schilderung werfen muß. Die Methode der Schlußfolgerung gab uns die Betrachtung von Ilias und Odyssee: das Recht, diese Methode auf die verlorenen Epen und die auf sie bezüglichen Bilder zu übertragen giebt uns Gruppe A, sofern sie uns belehrt, daß hier ein ähnliches Verhältniß zwischen bildender und dichtender Kunst bestanden, wie dort; dazu treten beweisend die Monumente, welche verschiedene Momente derselben Handlung unabhängig von einander darstellen und doch inhaltlich an einander anschließen, so daß klar wird, daß nicht ein herrschender bildlicher Typus, sondern eine beherrschende dichterische Gestaltung der Sage maßgebend gewesen ist.

Abtheilung B zerfällt ihrer Natur nach in zwei Unterabtheilungen: α, welche die Monumente enthält, deren vollen Typus wir festzustellen vermögen, bezw. deren Figurenschemate und Beischriften uns sichere Schlüsse darüber gestatten, wieweit wir die Vorbildung der Dichtung verfolgen können; β, welcher lediglich Darstellungen der sogenannten „Kern- und Knotenpunkte der Sage zufallen, deren Typus wir als auch in Einzelnheiten von der Dichtung abhängig, nachweisen können, bei denen wir uns aber begnügen müssen, ein oder das andere Kriterium zu finden, welches diesen Schluß gestattet, während wir in den übrigen Einzelnheiten nicht zu entscheiden vermögen, ob sie der Dichtung, ob dem Sagenbewußtsein, ob sie schließlich des Malers Willkür entspringen.

Demnach setzt sich unsere erste Klasse der nachweislich abhängigen Bilder folgenderweise zusammen:

A. Die brettspielenden Helden S. 110.
Rettung der Leiche Memnons S. 145.
Der Waffenstreit S. 158.
Rettung der Leiche Penthesileia's S. 139.
Amazonenrüstung S. 135 . andrerseits.
Achilleus' und Memnons Zweikampf S. 143.
Rettung der Leiche Achilleus' durch Aias S. 158. Anm. 2.
Aias' Leichnam gefunden von Odysseus S. 166,

Vertreter der zweiten Gattung.

B. α)
Troiloserzählung. a) Hinterhalt S. 112. b) Verfolgung S. 121.
c) Tod u. Kampf um die Leiche S. 129.
Zweikampf Achilleus' mit Penthesileia S. 137.
Kampf um Achilleus' Leiche S. 151—58.
β)
Psychostasie 141.
Peleus' und Thetis' Ringkampf S. 74.
Hochzeitsfeier von Peleus u. Thetis S. 83.
Das Parisurtheil S. 91,

sehr wahrscheinlich hier einzustellen ist:
Priamos' Tod nach Arktinos S. 169 A u. B.

Die in A angedeutete Unterscheidung gründet sich darauf, daß die den fünf erstgenannten angeschlossenen Bildwerke zwar sicher nur dem Epos ihre Existenz verdanken, daß wir aber über ihre Zuverlässigkeit im Einzelnen nicht sicher urtheilen können.

Unter einem besonderen Gesichtspunkte sind diejenigen Darstellungen zu betrachten, welche uns Scenen der Iliupersis vorführen, ohne daß wir im Stande sind, mit voller Sicherheit zu sagen, welche poetische Gestaltung maßgebend war — einfach weil wir die Einzelnheiten dieser Versionen nicht hinreichend kennen.

Hier ist zu scheiden zwischen denen, welche sicher einer dichterischen Gestaltung — wenn auch nicht feststeht, welcher — ihre Entstehung danken, und solchen, welche mit großer Wahrscheinlichkeit aus den Darstellungen des Alltagslebens auszuscheiden und als Darstellungen dich=

terisch geschaffener Scenen zu betrachten sind, von denen sich aber nicht mit Bestimmtheit erweisen läßt, daß sie für diesen Zweck geschaffen oder stets mit Bewußtsein verwendet worden sind; bei denen ferner ebenfalls zweifelhaft ist, welche poetische Version sie geben.

Vertreter der ersten Gattung sind:

1. Der Untergang des Priamos und des Astyanax S. 169 f.,
2. Kassandra und Aias S. 176,

die zweite bilden:

3. Aineias Auszug S. 174,
4. Helenas Wiedergewinnung: a) nach Arktinos S. 106, b) nach Stesichoros S. 181,
5. Aithras Auffindung S. 106.

Von sicher als nicht abhängig Erweislichen sind im Texte nur der Auszug des Akamas und Demophon S. 109 und Achilleus Abholung S. 110 angeführt worden.

Nicht eingefügt worden ist die S. 173 besprochene Iliupersisdarstellung. Wenn unsere Vermuthungen richtig sind und wir einen Dichter als Grundlage annehmen dürfen, so ist das Bild unter Klasse 1. B α einzureihen.

Die Entführung der Helena möchte ich S. 103, trotzdem wir nur eine Dichtung als Quelle annehmen können, der zweiten Klasse zuweisen, da der Typus denselben Bedenken unterliegt, wie der 3, 4, 5 der zweiten Klasse.

Ergebnisse.

1. In zahlreichen Fällen hat die Darstellung eines Dichters die Bildenden beherrscht; um einer Dichtung willen hat man — wo es nöthig war — neue Bilder und Figurenschemata erfunden: folglich ist der Satz Milchhöfers nicht stichhaltig.

2. Schilderungen von nur dichterischer, nicht allgemein mythischer Bedeutung haben Bilder veranlaßt.

3. In den Darstellungen von „Kern- und Knotenpunkten der Sage" ist neben Zügen des „allgemeinen Sagenbewußtseins" poetische Gestaltung zu erkennen, somit ein Hindurchgehen der Sage durch die Dichtung erweislich.

4. Möglichst genaue Wiedergabe der Dichtung ihrem Wortlaute nach,

war dem Maler, sofern er äußeren Gesetzen unterworfen war und weil er meist in der Lage war die Dichtung nicht zu lesen sondern zu hören, nicht zuzumuthen. Ihrem Inhalte nach suchen die besseren Maler in der Regel die Dichtung so gut wie möglich wiederzugeben.

5. Besonders die ältesten Monumente und die erschließbaren Urtypen zeigen dies Bemühen. Da letztere durch Abstreifen des Willkürlichen, Individuellen gewonnen werden, so gestatten sie auch in den Einzelnheiten Schlüsse auf die Dichtung.

6. Die alte Kunst verwendet, gemäß der Beschränktheit ihres Könnens, soweit wie möglich vorhandene Figurenschemata und verändert sie nach Bedarf ein wenig. Für die Interpretation ist festzuhalten: daß a) diejenigen Figuren ihrer Handlung und Benennung nach unser Vertrauen im hohen Grade verdienen, welche mit einem eigenartigen bez. neu erfundenem Schema versehen sind und in enger Beziehung zur Haupthandlung stehen;

b) diejenigen Figuren, welche typisches Gepräge zeigen in ihrer Handlung und Benennung nur dann Werth besitzen, wenn sie in typisch nicht direkt abhängigen Monumenten stehend wiederkehren;

c) daß bei dem schwachen Unterscheidungsvermögen der ältesten Kunst auf kleine, aber stehende, d. h. absichtliche Unterscheidungen geachtet werden muß.

7. Da der Bildner aus dem Gedächtniß malte, fügte er Personen bei, welche im causalen Zusammenhange mit der Handlung in der Dichtung standen, theils weil er sie mit ihr zusammen hatte nennen hören, theils um der Deutlichkeit willen.

8. Fast in allen Darstellungen finden wir einige abweichende, mißverstandene Exemplare; diese kommen für die Interpretationen nicht in Betracht. Sie sind Früchte der sinnlosen Typenverbindung, sind aber mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen. Sie legen uns die Pflicht nahe, auf ein alleinstehendes Monument, besonders wenn es unserer sonstigen Kenntniß der Sage entgegensteht oder sie erst begründen soll, keine Schlüsse zu gründen.

9. Typen, welche sich in derselben Handlung wiederholen, sind — auch mit Namensbeischriften versehen — sehr verdächtig und bedürfen anderweitiger Unterstützung, um zu Schlüssen zu berechtigen.

10. Figuren, welche an den Enden des Bildes außer dem innigen

Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, verdienen, besonders sofern sie untereinander entgegengesetzt gleich sind, kein Vertrauen.

11. Die Grundtypen sind so componirt, daß die Haupthandlung meist die Mitte einnimmt. Deshalb setzt man auch bei Erweiterungen meist symmetrisch zu; bietet eine Seite des Bildes gegründeten Verdacht beliebiger Zusetzung und Aneinanderreihung fast gleicher Figuren, so wird bei entsprechender, in der Figurenzahl übereinstimmender Erweiterung die entsprechende Anzahl Figuren der anderen Seite verdächtig.

12. Der Lyrik braucht — abgesehen vielleicht von Stesichoros — kein Einfluß zugestanden zu werden. Die Tragödie hat auf sf. Vasen — sofern sie nicht späte Nachahmungen sind — in unsrem Kreise nicht eingewirkt.

Das Verhältniß von Avers und Revers, sowie von mehreren episch begründeten Darstellungen desselben Kunstwerkes ist mehrfach angedeutet und besprochen worden. Allein, wenn auch für die Beurtheilung desselben die oben angedeuteten Principien sehr wesentlich sind, so muß doch eine zusammenfassende Entscheidung dieser Frage einer mit eigens zu diesem Zwecke zusammengestelltem Materiale arbeitenden Abhandlung überlassen bleiben.

Nachtrag.

Erst nach Abfassung dieses Aufsatzes konnte ich v. Urlichs' Beiträge zur Kunstgeschichte benutzen, was für die Besprechung des Troilosabenteuer S. 111 ff. ausdrücklich zu erwähnen ist. In den Hauptsachen stimme ich mit dem dort Bemerkten überein.

Register.

Die fettgedruckten Zahlen bedeuten Sicherung durch Namensbeischrift.



Berichtigungen.

Abgesehen von einigen schwer zu vermeidenden Inconsequenzen bei Anwendung der lateinischen Lettern und kleineren Druckfehlern erscheinen folgende Berichtigungen wünschenswerth:

Seite 2 Journal of Hellenic studies 1883 vol. IV
„ 4 Memnon statt Mennon
„ 20 Hydria statt Hÿdria
„ 21 Aineias statt Ainias
„ 35 Zeile 10 v. o. neben ihm
„ 53 Zeile 11 v. o. Bolte E statt Bolte F
„ 60 Kylix statt Cylix
„ 63 Zeile 15 v. o. still statt atill
„ 69 Iphidamas statt Iyhidamas
„ 76, 93, 95, 115 Basseggio statt Bassegio
„ 78 Winckelmann statt Winkelmann
„ 84 Chrestomathie statt Chrestomatie
„ 97 Rogers statt Rochers
„ 97 Pembrokes statt Bembrokes
„ 106 HG statt NG
„ 108 Zeile 15 v. o. l statt e
„ 110 Exekiasschale statt Exegiasschaale
„ 130 Viergespannes statt Vierspannes
„ 138 Autorschaft statt Autorschrift
„ 143 aischyleische statt sophokleische
„ 148 Bourguignon statt Bourgnignon
„ 148 uned. statt ined.
„ 157 Ilias statt Jais
„ 158 Zeile 17 v. u. Monumenten statt Momenten
„ 158 Zeile 4 v. u. hinter Aias „ist" einzuschieben
„ 160 sollte statt solle
„ 168 Todten statt Toden
„ 174 Vasenbildern statt Vasenbilder
„ 175 Roulex statt Rolex
„ 183 Zeile 10 v. o. eines statt einer, welchen statt welche
„ 183 Zeile 11 Er statt Sie
Ermitage durchgehends für Eremitage.









